# revue roumaine

1968 3

*Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand*

***Rédaction et administration***
*5, Strada ION GHICA*
*BUCAREST*
*Téléphone: 15.35.88*

*Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »*
*133—135, Calea Şerban Vodă, Bucarest*

# SOMMAIRE

POP SIMION — Le temps du prosateur — 5

**La voix des poètes**

*Présentation par VALERIU CRISTEA*

GEO DUMITRESCU — Danse. Fin de printemps. Jusqu'au jaune. Acte de gratitude — 11

ŞTEFAN AUG. DOÏNAŞ — Alibi. Laocoon. Le siège. Ton nom — 16

NICHITA STĂNESCU — 11e élégie — 19

**Prose**

A. IVASIUC — Vestibule (fragment) — 23

**TUDOR ARGHEZI (1880—1967)**

Textes choisis: Poèmes, Prose, Réflexions — 46

Commentaires et témoignages

BARUŢU T. ARGHEZI, GEORGE CĂLINESCU, ION CARAÏON, ŞERBAN CIOCULESCU, POMPILIU CONSTANTINESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, GEORGE HANGANU, ADRIAN MARINO, DUMITRU MICU, ION NEGOÏŢESCU, MIHAÏL PETROVEANU, AL. PIRU, VLADIMIR STREINU, TUDOR VIANU — 74

Chronologie par G. PIENESCU — 104

**Profil**

GEORGE IVAŞCU — C. Dobrogeanu-Gherea — 108

## ✦ La vie des livres

Chroniques


| | | |
|---|---|---|
| MIRCEA TOMUŞ | Un grand précurseur | 113 |
| EUGEN SIMION | L'emprise du personnage | 115 |
| GEORGE MUNTEAN | Le critique et son odyssée | 117 |


Notes de lecture


| | | |
|---|---|---|
| ION OARCĂŞU | Nina Cassian: *Destins parallèles* | 118 |
| MIRCEA MARTIN | Ion Gheorghe: *Zoosophia* | 119 |
| DRAGOŞ VRÂNCEANU | Vasile Nicolescu: *La parabole du feu* | 120 |
| MIHAÏ GAFIŢA | Eugen Barbu: *L'Avenue du Nord* | 121 |
| MIOARA CREMENE | Paul Schuster: *Cinq litres de tzouïca* | 122 |
| IVAN DENEŞ | Zoltán Veress: *Sepetmbre;* Janos Szász: *La réponse* | 123 |
| VLAD SORIANU | Romulus Vulpescu: *Prose* | 124 |
| ADRIAN ANGHELESCU | Constantin Ciopraga: *Portraits et réflexions littéraires* | 125 |
| GHEORGHE GRIGURCU | Mircea Maliţa: *Repères* | 126 |


Courrier

## ✦ Théâtre


| | | |
|---|---|---|
| MIRA IOSIF | Tendances dans la dramaturgie | 135 |
| DAN CRISTEA | Le carnet du spectateur | 137 |


## ✦ Cinéma


| | | |
|---|---|---|
| PAVEL CÂMPEANU | Propos sur la télé | 139 |
| ANTOANETA TĂNĂSESCU | Confession de «La Joconde sans sourire» | 142 |

✦ Beaux-arts

RĂZVAN THEODORESCU — Trésors archéologiques — 144

Carnet des beaux-arts

LUCIAN GRIGORESCU (Petre Oprea). ILEANA BALOTĂ, CAROLINA IACOB, MIHAÏ OLOS (Olga Bușneag). CAMILIAN DEMETRESCU, MIMI ȘARAGA-MAXY (Eugen Schileru). TAPISSERIE 1968 (Paul Constantin) — 147

BARBU BREZIANU — Trois livres roumains sur Brancusi — 155

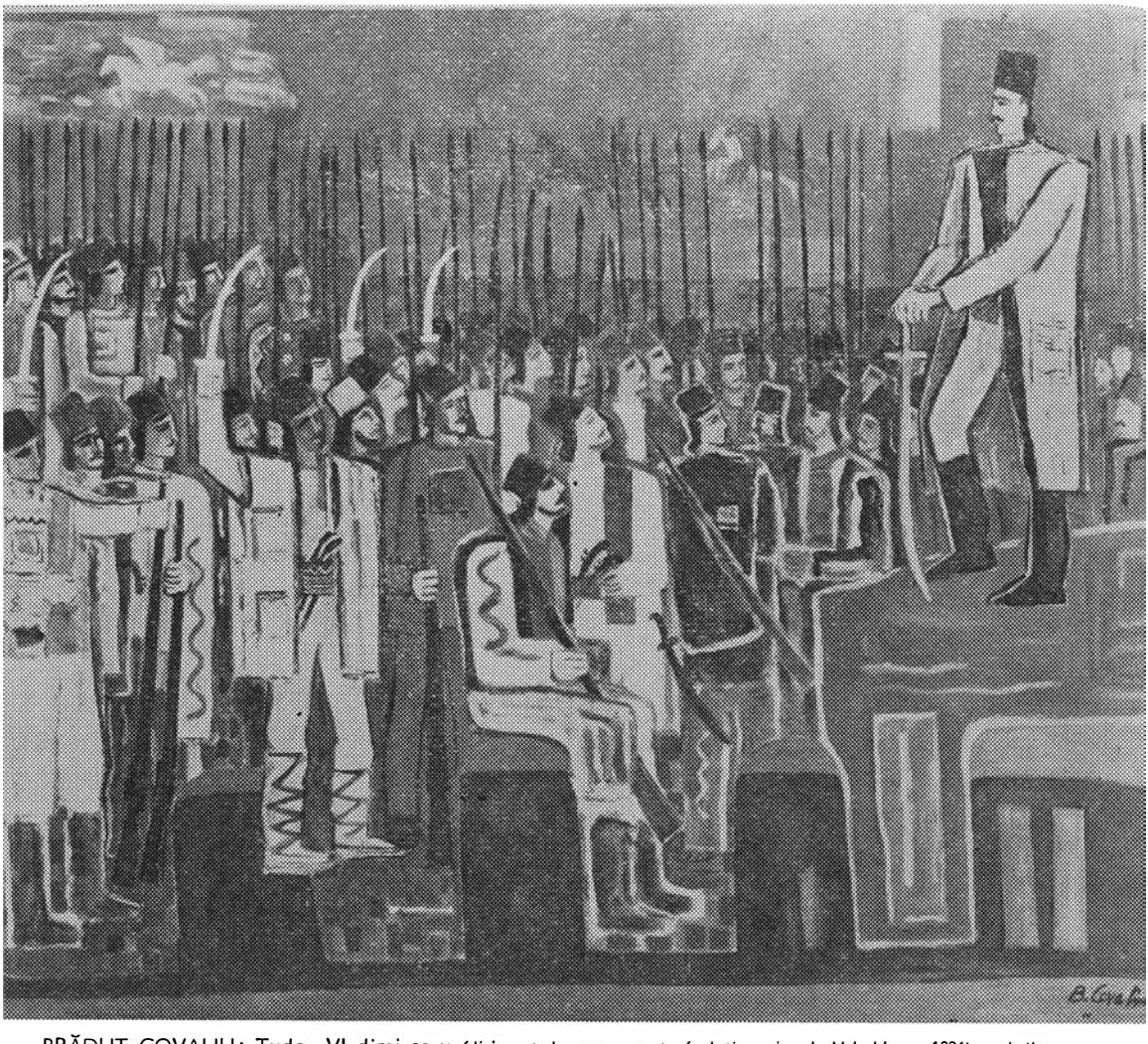
✦ Musique

PETRE CODREANU — Le lied roumain — 157

✦ Nouvelles de l'édition — 160

✦ Nos collaborateurs — 163

XXIIe ANNÉE N° 3 1968



BRĂDUŢ COVALIU: Tudor Vladimirescu (dirigeant du mouvement révolutionnaire de Valachie — 1821) — *huile*

# Le temps du prosateur

par POP SIMION

Le temps est un moyen approximatif pour mesurer la durée. Tout comme le mouvement, tout comme l'espace, le temps est une forme objective de l'existence de la matière, son attribut inséparable. Ceci est le raisonnement du penseur, du philosophe. Pratiquement, pour le créateur, pour l'artiste, le temps est sans valeur. L'*idée de temps* m'intéresse, par exemple, en prose, mais pas au point de vue du carrousel que l'on nomme années, jours, décennies, secondes, siècles — outils abstraits, échelle de discutables mesures de relations, de propriétés telles que la succession, la simultanéité, la durée des phénomènes. En prose ce sont les formes appliquées et particulières du temps qui m'intéressent, ce temps qui est implanté dans la substance fondamentale des narrations, dans l'humain. Si j'essayais, par une pensée réflexe, de trouver une définition artistique pour la notion de temps, peut-être utiliserais-je ce *Hommes, années, vie* d'Ilya Ehrenbourg, mémoires de cet écrivain, suggérant, je crois, avec exactitude, cette notion de temps, ce miroir généralisé de l'existence.

Sur le plan de la création, les formes fondamentales du temps sont détectables. Utilisant les catégories, non adoptées, je crois, en philosophie, mais utiles toutefois pour notre propos, je parlerais de ce que pourraient être, vus en perspective par l'écrivain, le temps historique, le temps social, le temps moral. Des romans roumains tels *Les Jders*, *la Révolte*, et *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, qui appartiennent approximativement à la même période, sont écrits dans le même esprit et ont donc, par conséquent, suffisamment de traits communs, se différencient malgré tout énormément du point de vue dont ils abordent et sondent le temps. Le premier roman, chef-d'œuvre de Mihaïl Sadoveanu, sonde surtout le *temps historique*, corps d'où il arrache, tel un sculpteur monumental, de volumineux fragments de silex et de marbre qui ne lui paraissent pas nécessaires à son entreprise, faisant surgir, seule, la figure d'une personnalité marquante de l'histoire roumaine du XV^e^ siècle. Avec ses outils de romancier, on peut dire que

Sadoveanu a creusé le temps historique. Le second prosateur classique roumain, Liviu Rebreanu, a donné à son épopée *la Révolte* sa forme définitive, en se maintenant de préférence dans les couches du *temps social*; il nous a donné, pour ainsi dire, l'image d'une société surprise à un moment crucial de son existence — ici, la grande révolte de 1907 des paysans de Roumanie. En troisième lieu, Camil Petrescu, dont l'œuvre est de la meilleure facture intellectuelle, se situe, avec *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, dans les sphères de l'esprit. Son livre est le sismographe d'une psychologie abyssale, un film dramatique reflétant les impulsions d'esprit du héros principal. L'auteur se penche sur l'épopée d'entre-les-deux-guerres, son temps est alors *moral*, psychologique. On peut retrouver approximativement le même parallélisme sur la façon d'aborder le temps, en analysant trois romans roumains plus récents : *Nu-pieds* (Zaharia Stancu), *les Moromete* (Marin Preda), *le Pauvre Ioanide* (George Călinescu), ou encore des livres appartenant à d'autres littératures, à d'autres auteurs qui peuvent être mis en parallèle : Feuchtwanger — Faulkner — Thomas Mann. Ces exercices présentent évidemment un certain coefficient d'arbitraire; comme toute classification, ils schématisent; mais, en échange, ils mettent en relief le thème qui nous intéresse, certaines hypostases de l'idée de temps dans les romans.

Je crois que la prose moderne — sans avoir la prétention d'exprimer des vérités immuables — est, malgré tout, de plus en plus réceptive quand il s'agit de servir le *temps moral*, le temps psychologique, de plus en plus encline à réaliser le sismographe de la durée spirituelle. Quelques écrivains, dont l'œuvre suscite chez l'auteur de ces lignes un intérêt tout spécial, pourraient, éventuellement, corroborer la tendance dont je parle : voir les nouvelles (et au même degré les pièces) de Dürrenmatt, les romans de Böll, *Où vas-tu, Adam?* et *le Jeu de billard de 9 heures 1/2* (le temps exprimé dans ce titre est un leitmotiv, une obsession caractérologique de la psychologie du personnage-clef), et, enfin, Thomas Mann et son troublant *Docteur Faustus*. Adrian Lewerkühn, pour ne parler que du dernier exemple, me semble être une encyclopédie des possibilités de sonder le moral par les moyens de la narration.

Si ces réflexions ont vu le jour, si elles se sont modelées sous cette forme, c'est aussi sans doute parce que l'auteur de ces lignes est tout spécialement préoccupé des différents sens que peut avoir, dans l'art de la narration, la relation : durée biologique — durée d'esprit, thème d'un roman auquel je travaille, intitulé *la Crise de temps*. C'est une narration aux plans variés, au rythme rapide, qui naît d'angles multiples développant des types, des conflits, des destinées se mouvant en un cycle perpétuel, giratoire. C'est un livre de confessions, dans la structure duquel les personnages sont examinés en fonction des dimensions spirituelles qu'exige d'eux une discussion fondamentale : quel est le prix de la vocation? Que trouve-t-on à la base de la force de caractère? Quelles sont les couleurs de la vérité? Quel est le sens de l'oscillation entre la certitude et l'incertitude? Où se rencontrent la durée biologique et la durée spirituelle? Où se séparent-elles? En un mot : un plongeon dans le *temps moral*.

Mais quel est, pour l'écrivain roumain de nos jours, le sens de ce plongeon dans le temps moral? Voilà une question qui se pose, dirais-je, d'une façon réflexe. Quelles sont les composantes spécifiques de ce temps moral et pourquoi celui-ci exerce-t-il sur les esprits une tentation d'ordre artistique tellement à part? Laissant de côté la part de mode et d'éphémère, essayons d'y trouver une réponse : s'inscrivant sur l'orbite du parachèvement de l'édification du socialisme, la Roumanie achève un cycle de sa destinée historique et sociale. Petit à petit, la décantation s'opère, les actions sociales et d'his-

toire nouvelle sont rapidement converties en gains d'ordre moral, éthique, de l'ordre de la conscience. Le magma historique et le magma social sont cristallisés par l'esprit, de sorte que nous devenons les témoins de la configuration d'une autre spiritualité, d'une qualité nouvelle. C'est ce qui explique le fait que nous ne nous donnons pas la peine de parler de la nouvelle orientation éthique et spirituelle de la nation, d'une psychologie nouvelle des collectivités, d'une conscience active qui diffère de celle d'il y a trois décennies. Enfin, la manière de penser, de sentir, de réagir psychologiquement, la manière de concevoir a—de ce point de vue — une suprématie relative sur le fait social et sur le fait historique proprement dit, elle les sous-entend, les exprime d'une façon plus concentrée, plus suggestive, plus claire et avec un plus grand éclat. La pensée artistique est plus disposée à réceptionner les arguments de nature à lui conférer une expression, une nuance, une force d'analyse plus marquées. Ceci fait naître chez certains auteurs — chose explicable d'ailleurs — le désir d'un renouvellement de l'expression, la recherche de l'économie des moyens, l'obsession de charger leurs phrases au maximum, de dynamiter. La narration la plus historique ne découle pas nécessairement dans l'ordre historique, à partir de l'an un pour se terminer, éventuellement, avec le jour d'hier. Au point de vue de la narration, l'ordre se dérange, les époques s'embrouillent, certains se laissent emporter par le flux et le reflux, les structures cèdent, ce qui naguère était une narration-fresque et se dilatait sur l'horizontale se réfugie, éventuellement, dans l'arc-en-ciel d'une psychologie ardente. Le temps historique est donc suggéré, supposé. Le temps social également. D'aucuns — artistes ou critiques — soutiennent que c'est un cataclysme des formes auquel ne subsistent que la suggestion, le symbole, les arômes décantés. Possible. D'ailleurs c'est exactement de ce point de vue qu'une bonne partie de la critique roumaine commente la prose de plus en plus intéressante qui, ces derniers temps, sonde les zones morales, les zones de la psychologie. Ces écrits sont en même temps abordés sous le prisme de l'unique et irrépétable temps moral roumain.

Car c'est lui qui constitue leur matrice.

CORNEL GRECU: Portait

GEO DUMITRESCU a fait ses débuts en 1946, avec le volume *la Liberté de tirer au fusil*, mais les poèmes qui y étaient compris dataient de 1940—1943, c'est-à-dire exactement du temps où cette liberté-là (et celle d'user de n'importe quelle autre arme) avait été « donnée » au fascisme contre l'humanité. Pourtant le poète, en ce qui le concernait, se l'octroya tout seul, et cela explique peut-être qu'elle ait été, pour lui, beaucoup plus grande. Et d'abord, il visa plusieurs cibles, si nombreuses qu'il aurait dû finir par en atteindre une, même en tirant les yeux clos. Cible, pour Geo Dumitrescu, n'importe quel point de l'univers pouvait le devenir, et avant tout celui qu'il figurait lui-même dans le cosmos, en tant qu'individu. Braquant l'arme vers sa propre poitrine, il écrivit les *Lignes pour un éventuel trépas* (1942). Quand on a eu le courage, ne serait-ce que de penser ce geste on n'a plus rien à craindre. Geo Dumitrescu rechargea son fusil, et, follement téméraire, tira sur Dieu, tel ce soldat debout, s'obstinant à combattre un avion qui vole en rase-mottes et peut à chaque instant l'anéantir. Puis il dirigea ses salves vers les vitraux des églises, vers les croisées des palais bourgeois, les étalages des commerçants, le cœur vendu de la femme, le décor idyllique de la nature et les caricatures de ses pareils. *La Liberté de tirer au fusil* est un paquet d'explosif: le poète, désespérément nihiliste en ce temps-là, voulait le jeter sous les roues de la locomotive de l'histoire, qui menaçait de l'écraser, lui et nous. C'était la guerre. Ses volumes plus récents (*Aventures lyriques*, 1963; *le Besoin de cercles*, 1966) qui ont pour points d'appui maintes certitudes témoignent d'une lucidité accrue. Le poème *Attaque nocturne* est significatif; par superposition d'images, il nous présente un célèbre voïévode roumain, Vlad l'Empaleur, qui envahit à l'improviste, une nuit, le camp des Turcs. Les Turcs que combat le poète sont... les illusions. Geo Dumitrescu a — on le voit — gardé son esprit non conformiste, sa dureté et son courage. La réhabilitation du banal, l'affirmation ostentatoire du quotidien est un trait commun à presque tous ses poèmes. Chez lui, la poésie commence au niveau le plus humble, le plus bas. Bientôt tel fait quelconque (une partie de billard, par exemple) ou telle expression commune, stéréotype (« L'addition, s'il vous plaît ! »), s'enrobent, comme le ver à soie, dans la spirale d'or du

sens poétique. On saisit clairement le passage du quotidien le plus neutre à la signification poétique et existentielle, dans la poésie *Fin de printemps*, dont nous donnons plus loin la traduction intégrale.

ŞTEFAN AUG. DOÏNAŞ ne choisit pas le détour de la banalité pour atteindre aux buts de la poésie. Elégant, aristocrate, il suit une voie rectiligne, rigoureusement tracée parmi des mythes superbes. Bon nombre de ses poésies ont des références livresques; elles remettent en discussion ou réinterprètent des symboles, des légendes, des allégories, des aphorismes, des fragments de texte. Ştefan Aug. Doïnaş est de ces esprits dont la pensée décolle et prend son vol sur les blanches marges du texte; jamais leur idéation n'est plus vive, ni leur méditation plus profonde, que lorsqu'ils ont devant eux le livre d'un autre. *Laocoon* est l'interprétation psychanalytique du mythe: les serpents étrangleurs jaillissent des sombres nids de notre vie psychique. *Le Siège*, avec un motto de Polybe, est l'allégorie d'un sentiment « gratuit », métaphysique: l'angoisse, tandis qu'*Alibi* souligne la responsabilité presque monstrueuse des hommes, faisant ressortir, avec un talent poétique remarquable, les implications d'une phrase de Camus sur le fond d'une vibration personnelle.

NICHITA STĂNESCU est un des noms qui se trouvent au centre poétique des jeunes générations. L'originalité de sa conception poétique, l'ouverture philosophique du vers, son talent fécond témoignent pour lui. Comme les personnages du *Jeu des elfes*, la pièce de Camil Petrescu, le poète est obsédé, malade d'idées: « Dans l'air m'ont foulé les animaux abstraits... » Les vers de Nichita Stănescu véhiculent une si grande quantité de concepts que le poète semble vivre non pas, comme on dit, dans les nuages, mais au-delà, parmi les archétypes platoniciens. L'auteur des *Elégies* est torturé par le désir de s'évader hors de lui, de briser l'angle de vue de ce regard personnel, particulier, qui a été calculé pour lui et lui a été octroyé à sa naissance, pareil, toujours pareil, et de jaillir hors du subjectif comme de la tombe, renversant, éparpillant la terre. La boutade, teintée de mélancolie, d'Anatole France selon laquelle le monde serait tout autre si on le regardait avec les yeux à facettes d'une mouche devient, chez le poète roumain, une obsession tragique. Et c'est moins la monotonie de l'espace intérieur que son étroitesse qui le fait souffrir; s'il veut sortir de lui-même, ce n'est pas pour entrer dans un autre moi, quel qu'il soit, mais pour respirer librement et pour que chaque respiration soit comme une explosion dans un espace sans bornes. Parmi tant de fanatiques apôtres de la subjectivité, Nichita Stănescu tend, de toutes ses forces, vers l'*objectivation*, vers l'*absolu*, vers *tout*. Les *Elégies* déplorent toute limite, la prison du moi, l'unicité des hommes et des choses. « Cela me fait mal que le fruit soit fruit », dit-il; c'est-à-dire, que le fruit ne soit que fruit, et non mille, un million, un milliard d'autres choses.

*VALERIU CRISTEA*

# GEO DUMITRESCU

## Danse

*J'étais maintenant seul dans la boutique à porcelaines.*
*L'éléphant partit, après une courte visite*
*pleine de curiosité. J'étais maintenant seul*
*et mes regards vaguaient autour de moi:*
*c'était un beau désastre, des éclats,*
*amas étincelants, et de couleurs diverses;*
*D'entre eux, soudain, m'appelle, et avec force,*
*une jambe de danseuse, cambrée, sur le col*
*d'une bouteille. Là, personne n'était plus.*

*Un verre seul était resté intact,*
*un verre soutenu d'un pied très beau, et long,*
*pareil à une jambe de danseuse...*
*Et je le pris, je regardai à travers lui. Et il semblait*
*impatient d'être de nouveau plein, et sa gracile jambe*
*vibrait, cabrée sur sa pointe.*

*Les vitrines brisées jetaient*
*des lumières craintives, de confuses rumeurs,*
*et les éclats amassés éclataient*
*en applaudissements. (Je me disais: « Mais oui,*
*évidemment, se brise seul l'objet*
*qu'on peut briser ! »...)*

*Mais le col de la bouteille était brisé, et les jambes*
*dansaient, impaires... Danse, danse !...*
*Eperdument tintait le verre vide et je sentais*
*je le sentais impatient d'être de nouveau plein, et ardemment,*
*et il fallait sans doute le remplir*
*d'une boisson inconcevablement nouvelle,*
*amère et virulente; et ce*
*ne pouvait être que mon sang... Et danse, danse !...*

*Je me disais: « Mais oui*
*je lèverai le verre plein et rouge*
*à la santé de ces tessons*
*pour qu'il renaisse d'entre leur amas*
*une danseuse entière, et immortelle,*
*Nikê de la fragilité ».*
*Danse, danse. . .*

## Fin de printemps

*Poussé de toutes parts, je me traînais*
*pas à pas en arrière, à reculons,*
*poussé avec des cris et transpercé*
*par des regards aigus, fouilleurs,*
*je me traînais pas à pas en arrière*
*en pressentant l'abîme proche.*



*Car il était, assurément, tout près,*
*— un demi-pas, un quart de pas, et c'était tout, —*
*je me sentais depuis longtemps guetté,*
*je le portais en moi, — et, trop souvent,*
*en regardant ce vide sans retour,*
*de courts frissons m'envahissaient.*

*On préparait la fin, l'écroulement, car de rugueuses cordes*
*tiraient en bas l'arbre tranché ou presque.*
*Assourdi par des cris, étourdi*
*par les regards braqués qui me tentaient avec leur souriant vinaigre*
*et en moi-même m'attendait le creux ravin,*
*il m'attendait le vide sans retour,*
*tel cet abîme qui attend, creux, en chacun,*
*plus creux, moins creux, à sa mesure juste,*
*chacun ainsi lié à son ravin*
*qu'il fuit, durant sa vie, sans répit,*
*et jusque sur les bords de l'autre fosse,*
*sur son chemin soudainement creusée*
*par la loi du passage. . .*

*Je reculai, très lentement, terrifié,*
*(car j'avais jusqu'alors trop regardé le gouffre)*
*je reculai, mais j'étais résigné peut-être...*

*Alors voilà, ô, juste alors,*
*l'instant dernier, ou mi-dernier,*
*une main se tendit*
*sortant du mur touffu, lourd, trouble,*
*qui m'entourait en me poussant,*
*une main émergea, semblable à un appel, ouverte...*
*Et avançant tout doucement, et lentement, mais non irrésolue,*
*elle m'a retenu, en s'arrêtant sur mon épaule,*
*sur mon visage elle est montée*
*comme un ondoiement de palmes oublié, perdu.*
*Sa voix me dit: Je te connais,*
*je te connais depuis longtemps. Viens. Tu es libre.*
*Ces cris, ces*
*regards déserts, affreux,*
*pareils aux trous aveugles d'un bouton*
*et qui se sont accumulés autour de toi*
*c'est toi qui les as appelés, attirés,*
*tu les entends, les vois multipliés*
*et ton oreille s'est accoutumée avec ces cris* 13
*de peur, de haine et de douleur. Quitte-les. Viens.*
*Car tout cela n'est pas le dû d'un seul. Aucune oreille*
*ou cœur ne peut*
*comprendre tous les cris de la douleur du monde.*
*Aucune oreille seule. Viens. Je t'aime.*
*Nous sommes plusieurs, et nous partagerons la nuit du monde;*
*et nous partagerons l'automne et le printemps: nous sommes deux.*
*O viens, poursuivi par la souffrance et les regrets,*
*et cache-toi en moi, et dans les hommes.*
*Amène vers ma bouche*
*la sainte cicatrice de ton front*
*et nomme-moi du simple mot Commencement,*
*du mot Matin...*
*C'était la fin du printemps. Et voilà*
*qu'une fois encore parcouru par des inattendues sèves,*
*le vieux pêcher fleurit.*

# Jusqu'au jaune

*Passait peut-être le chariot du souvenir.*
*On ne voyait plus à travers la grosse poudre*
*le vacillant profil de la fille*
*sur le disque du monde, ébloui, tournoyant*
*jusqu'au jaune.*

*Peut-être que ton cri sortait du vin ou du milieu des larmes*
*perdues. Car la pluie, évidemment, toujours*
*descend dans le sillage sec des grues qui s'en vont...*
*Sur l'enveloppe, dans un coin, un papillon multicolore, un timbre-*
*poste:*
*ton involontaire baiser.*

*Que peut-on faire donc qui soit si peu?*
*Ivre, l'automne du jardin, dedans la boue,*
14 *cheveux mouillés, provocatrice trouble,*
*se moque sous ses fards secrets, humides,*
*de ton visible travesti ligneux.*

*En vain. Tu ne retrouveras jamais*
*l'anneau lancé au clair milieu du bois.*
*Autour de lui, l'arbre ramasse*
*l'or des anneaux nouveaux, tout en laissant tomber*
*des glands bleuâtres.*

*Prends garde, ne meurs pas! A l'heure blanche*
*il faut haïr la craie! Et l'automne*
*te donnera un peu de nécessaire désespoir.*
*Passait peut-être le chariot du souvenir:*
*ton involontaire baiser.*

# Acte de gratitude

*Pour Aurore*

*Cette main, la mienne, tendue, qui montre*
*la direction, et qui donne un sens à l'espoir, au péril,*
*Ces yeux, les miens, dont la couleur,*
*en transformant sans cesse la lumière en noir sur blanc,*
*reste sur le papier,*
*chlorophile de doute,*
*Et ce cœur non propice,*
*Et ces coquillages dressés*
*à droite et à gauche du Père*
*et où incessamment s'amassent*
*des mégatonnes d'hurlements humains comme dans une*
*tranquille fabrique d'armes —*
*Tous ces objets vous remercient*
*avec de nobles mots bonbons*
*pour les deux larmes inégales*
*abandonnées sur votre coussin (la larme gauche était*
*la plus grande) — ô votre cri de beau triomphe*
*en cet instant où moi, rampant dans vos ténèbres,*
*où moi, qui haletais dans l'escalier en forme de spirale,*
*je m'approchais, couvert de terre chaude,*
*les mains tendues vers le front strié.*
*Avec dégoût, je me suis crié: Homme mesquin*
*éteins les lunes, car voici l'amour!...*

En français par Mihaï Ungureanu

# ŞTEFAN AUG. DOÏNAŞ

## Alibi

*A chaque instant, dans l'alcôve ou la rue,*
*aux champs, devant l'autel, dans la forêt,*
*de jour, de nuit, à l'aube, quelqu'un tue.*
*Etions-nous là? Le regard stupéfait*
*nie et se trouble. Ardente, la main nie*
*d'être complice. Et où étions-nous donc?*
*Une tache de sang, épanouie,*
*passe de père en fils sur tous les fronts.*
*J'ai vu le geste, moi, et vu la chute.*

*J'ai entendu crier... Mon œil, alors,*
*fut aveuglé par le sang de la lutte.*
*Mais l'arme chaude est parmi nous encor.*
*Quel est son nom? J'ignore. Il n'en est guère*
*pouvant servir aux mains de tant d'enfants*
*qui, las des jeux, des rires, des chimères,*
*ont su tuer en eux leur cœur d'antan.*
*Les amoureux coulent dans les vertèbres*
*de quelque fou, puis la chaux les éteint.*
*Chaque cadavre est vêtu de ténèbres*
*Par un vol de corbeaux. Tout est en vain.*
*Où irions-nous? Alentour, précipices.*
*Quel étendard dresser sur la cité?*
*Nous sommes de tout meurtre les complices,*
*de par un don fatal d'ubiquité.*
*Complices — et de qui?*
*Faites-moi mettre*
*Un fort bâillon pour étouffer le cri!...*
*Les fiers humains qui sont encor à naître*
*dorment en paix; ils ont leur alibi.*

## Laocoon

*Deux mille ans ont passé. Pierre sur pierre,*
*le socle s'agrandit: autels, foyers,*
*y ont accumulé leurs dalles claires.*
*L'asphalte coule sur l'ancien gravier.*
*Le vieillard est pareil. Son cri sauvage*
*jamais ne vibrera, malgré l'effort.*
*La barbe a repoussé: sur le visage*
*le poil blêmit, délavé par la mort.*
*Les enfants sont nombreux. Leur foule augmente*
*toujours. Comme autrefois, quand l'être humain,*
*dans la beauté de sa forme vivante,*
*se soumettait à son propre destin,*
*ils montent, puis se figent, pêle-mêle:*
*nœud d'écharpes cruel, où, se drapant,*
*tout corps, sous le ciseau qui le harcèle,*
*meurt étouffé par son propre serpent.*



## Le siège

*Et quand ils sortirent de la cité pour se rendre, ils virent que l'ennemi n'était nulle part.*

Polybe

*Citadelle en rocher. Corps d'armée invisible.*
*Le bâillon sur la source et le feu dérouté.*
*L'aigle des étendards, pris pour vivante cible,*
*un temps, nous a nourris, et sans nous dégoûter.*
*Puis vinrent les fléaux. Bien plus que nous fidèles,*
*les spectres d'autrefois dardaient vers le champ bleu*
*leurs flèches qui perçaient la nuit comme des ailes.*
*Rien — que l'étoile à vif, saignant au flanc d'un dieu.*
*L'heure vint de trahir, enfin. Grinçant des chaînes,*
*tomba le pont-levis. Les lâches, l'œil hagard,*
*rampaient, criaient merci. Silence: la carène*
*unique de la lune voguant vers les remparts.*
*Personne, rien... Nous languirons, brisés, atones,*

*d'un mal de liens défaits et de portails béants,*
*jusqu'à la mort. Car il n'y a jamais personne*
*qui cerne. Et nous avons hissé le drapeau blanc.*

## Ton nom

*O ma maison aux murs transparents, aux bardeaux de pétales,*
*conque où la houle du monde renaît en semence de chant,*
*onde fraîche où mes os pâles et ceux de mes pères*
*trouvent un corps nouveau qui les vêt de tendresse — Patrie !*
*Laisse-moi prendre aux cigales le droit de redire ton nom !*
*A l'aube, je me tairai. Pareille à Vénus, tu émerges*
*Lors sous les yeux du marin blêmi par l'attente trop longue,*

*tes frontières sont tout autant de baisers vers les cieux —*
*et le poète, insecte soumis, te regarde en silence,*
*jalousement, lui voler ce nom qu'il lançait à ta gloire.*

En français par Annie Bentoïu

# NICHITA STĂNESCU

## 11e élégie

I

*Cœur plus vaste que le corps,*
*bondissant de toutes parts à la fois*
*puis retombant de toutes parts*
*sur lui*
*comme une destructrice pluie de lave,*

*toi, contenu plus vaste que la forme, voilà*
*ce qu'est la connaissance de soi, voilà*
*pourquoi la matière en douleurs prend vie* 19
*de soi-même,*
*pour pouvoir mourir.*
*Seul meurt qui se connaît soi-même,*
*seul naît qui s'est*
*à soi-même témoin.*

*Je devrais courir, me suis-je dit,*
*mais pour ce faire, il me faudra d'abord*
*tourner mon âme*
*vers mes immobiles ancêtres,*
*retirés dans les tours de leurs propres ossements,*
*à l'instar de la moelle,*
*immobiles*
*à l'instar des choses menées jusqu'au bout.*

*Je puis courir, car ils sont en moi.*
*Je courrai, car seul ce qui est*
*immobile en soi-même*
*se peut mouvoir,*
*seul qui est isolé en soi-même*
*est accompagné; et sait que, invisible, le cœur*
*s'écroulera avec fracas vers son propre centre*
*ou,*

*brisé en planètes, se laissera envahir*
*par les êtres vivants et les plantes,*
*ou*
*s'étendra sous les pyramides,*
*comme derrière une poitrine étrangère.*

II

*Tout est simple, si simple, qu'il en devient*
*incompréhensible.*

*Tout est si proche, si*
*proche*
*qu'il recule derrière les yeux*
*et ne se voit plus.*

*Tout est si parfait*
*au printemps,*
*qu'il me faut l'entourer avec moi*
*pour en prendre conscience,*
*comme d'une germination d'herbe confessée*
*par les mots aux lèvres qui les prononcent,*
*confessée par les lèvres du cœur,*
*par le cœur à son noyau,*
*immobile en soi-même, à l'instar*
*du noyau de la terre*
*qui tout autour de lui déploie*
*une infinité*
*de bras de la gravitation,*

*serrant toutes choses en soi et à la fois,*
*dans une étreinte si forte*
*que le mouvement jaillit hors de ses bras.*

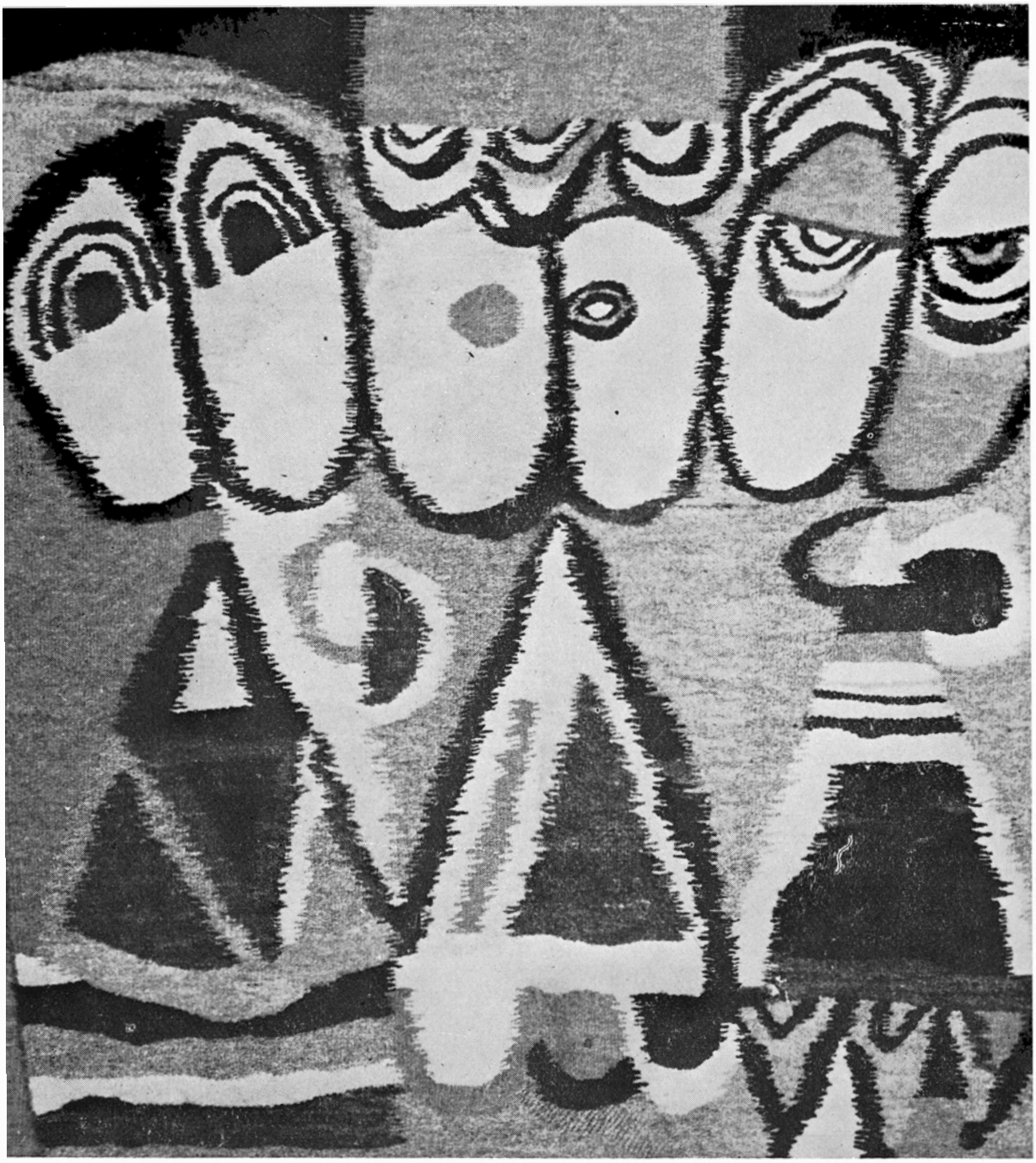
III

*Je courrai, ainsi donc, de toutes parts*
*à la fois,*
*je courrai après mon propre cœur,*
*tel un char de combat*
*tiré de toutes parts à la fois*
*par une troupe de chevaux cravachés.*

IV

*Je courrai jusqu'à ce que la course, la fuite*
*elle-même me dépasse*
*et s'éloigne de moi*
*telle du pépin, la peau du fruit,*

LUCIAN GRIGORESCU: Portrait de jeune fille *(huile)*



MARIANA GHIȚĂ OLOÏER: Poupées (tapisserie — v. p. 154)

*jusqu'à ce que la course*
*en vienne en soi-même à courir, et s'immobilise.*
*Et moi, je m'écroulerai*
*sur elle, tel l'homme jeune*
*étreignant sa bien-aimée.*

V

*Et après que j'aurai fait en sorte que la course*
*me dépasse,*
*après que*
*se mouvant en soi elle se sera immobilisée*
*comme une pierre, ou*
*plutôt ainsi que le mercure*
*derrière le cristal*
*de la glace,*
*je me regarderai en toutes choses,*
*j'embrasserai avec mon moi*
*toutes choses à la fois,*
*et elles*
*me rejetteront, après que*
*tout ce qui était chose en moi*
*aura passé, depuis longtemps, dans les choses.*

VI

*Me voilà*
*demeurant ce que je suis,*
*avec des drapeaux de solitude, avec des boucliers de froid,*
*je cours en arrière, vers moi-même,*
*m'arrachant de partout,*
*m'arrachant de devant moi,*
*de derrière moi, de ma droite, et*
*de ma gauche, d'au-dessus et*
*d'au-dessous de moi, partant*
*de partout et offrant*
*partout des signes du ressouvenir:*
*au ciel: des étoiles,*
*à la terre: l'air,*
*aux ombres: des branches chargées de feuilles.*

VII

*. . . corps étrange, corps asymétrique,*
*étonné de soi-même*
*en présence des sphères,*

*étonné se tenant devant le soleil,*
*attendant avec patience que croisse à la lumière*
*un corps sur mesure.*

VIII

*S'appuyer à sa propre terre*
*quand on est semence, quand l'hiver*
*liquéfie ses os blancs et longs*
*et que monte le printemps.*

*T'appuyer à ton propre pays*
*ô homme, quand tu es seul, quand tu es ravagé*
*par l'absence d'amour,*
*ou purement et simplement quand l'hiver*
*se décompose et que le printemps*
*meut son espace sphérique,*
*tout comme le cœur,*
*de soi-même vers les bords.*

*Entrer purifié dans les travaux*
*du printemps,*
*dire aux semences qu'elles sont semences,*
*dire à la terre qu'elle est terre !*

*Mais avant toutes choses,*
*les semences, ce sont nous, nous*
22 *ceux qu'on voit de toutes parts à la fois,*
*comme si nous habitions à même un œil,*
*ou bien un champ, où au lieu d'herbe*
*pousseraient des regards — et nous avec nous-mêmes*
*à la fois, durs, presque métalliques,*
*fauchons les brins, en sorte qu'ils*
*soient pareils à toutes les choses*
*au milieu desquelles nous vivons*
*et que*
*notre cœur a enfantées.*

*Mais avant toutes choses,*
*les semences, ce sont nous, et nous nous apprêtons*
*à nous élancer de nous-mêmes en autre chose*
*infiniment plus grand, en autre chose*
*qui porte le nom du printemps...*

*Etre au sein des phénomènes, sans cesse*
*au sein des phénomènes.*

*Etre semence et s'appuyer*
*à sa propre terre.*

En français par Aurel George Boeşteanu

# AL. IVASIUC

## Vestibule

VESTIBULE *d'Al. Ivasiuc, paru en 1967 aux Editions Littéraires (voir la chronique dans la R.R. n° 1/1968), a reçu le Prix 1967 pour la prose de l'Union des Ecrivains. Il se situe parmi les romans d'analyse moderne. Le professeur Ilea, neuro-histologue réputé, frisant la cinquantaine, écrit des lettres où il se confie à une étudiante dont il s'est épris. C'est dans ce contexte que se situe le fragment publié ci-dessous, relatant un épisode dramatique datant de la seconde guerre mondiale.*



Ces coups à la fenêtre, au milieu de la nuit, semblaient déjà annoncer un désastre. De plus j'avais l'impression qu'une autre personne frappait à la porte. En fait, c'était la même, mais, dans l'imprécision de la nuit, deux moments différents avaient fusionné, et mon rêve se poursuivait à l'état de veille. C'est pourquoi tout semblait écrasant, insensé, jailli de tous les côtés à la fois. J'ai bondi hors de mon lit et me suis précipité, nu-pieds, vers la porte. J'ai serré sur ma poitrine le pyjama dont le haut s'était déboutonné. Mon sommeil devait avoir été agité, tout au moins durant les quelques instants qui précédèrent mon réveil, et j'avais sans doute voulu dégager mon cou pour mieux respirer. Sans souffler mot, je me suis approché de la porte en traînant mes pieds nus sur les planches rudes et mal rabotées. On continuait à frapper. J'ai collé mon oreille contre la porte, comme si j'avais voulu discerner clairement des bruits lointains, pour me rendre compte de ce qu'il me restait à faire. Ainsi, j'ai quand même pu entendre quelque chose de plus: le souffle haletant de celui qui se trouvait de l'autre côté de la porte — et qui devait être un asthmatique ou un homme très gros —, ainsi que le frottement de ses semelles le long du seuil. J'avais l'impression d'entendre remuer plusieurs personnes, en sorte que j'attendais le moment où elles allaient se mettre à parler entre elles. Le panneau de bois qui nous séparait, cette respiration pénible, animale, me semblait-il, tous ces bruits qui n'avaient pas une source précise, mais s'infiltraient ça et là, remplaçaient la panique du réveil en sursaut au milieu de la nuit par une panique nouvelle, plus inexplicable encore, comme si de l'autre côté de la porte s'était trouvé un monstre, ou un homme ivre, ou un fou, disposant d'une force immense et violente. On frappa de nouveau à la porte, à coups violents, autoritaires. L'homme semblait furieux de constater que personne ne répondait. C'est sans doute pour cela que je me sentais inquiet. Jamais je n'avais entendu quelqu'un heurter de la sorte, avec

une telle certitude qu'il était en droit de le faire. On aurait dit un mari jaloux, revenu à la maison harcelé par ses soupçons. J'ai tenté de me ressaisir en me disant que ce devait être quelqu'un de l'hôpital qui venait m'appeler pour une opération urgente où — sait-on jamais? — un ordre d'évacuation immédiate: le front pouvait avoir été enfoncé, et nous étions peut-être forcés de nous replier en toute hâte. Cette pensée n'était certes pas de nature à me tranquilliser, mais c'était du moins une idée précise sur laquelle je pouvais concentrer mes pensées. J'ai donc demandé qui était là. A vrai dire, j'étais loin d'être calme, puisque le son de ma propre voix me fit sursauter: elle était en même temps aiguë et un peu rauque. J'ai dû tousser pour m'éclaircir la gorge.

— Ami. Ouvrez!

— Quel ami? Que me voulez-vous?

— Ami, je vous dis. Je suis envoyé par la légion de gendarmerie. Veuillez ouvrir!

J'étais surpris. Que pouvait me vouloir, en pleine nuit, un homme venu de la part de la légion de gendarmerie? Je ne me savais coupable d'aucune infraction, et quand même je me sentais mal à l'aise: il me semblait qu'on me mettait en demeure de me disculper. C'est exactement ce qui arrive quand, à l'école, quelque chose disparaît dans une classe et qu'on cherche partout. Ce n'est pas vous, bien sûr, mais il suffit que ce soupçon généralisé et imprécis plane sur chacun, pour vous faire rougir; plus d'une fois on s'offre à participer aux recherches, afin de se trouver plutôt dans la catégorie des poursuivants que dans celle des poursuivis. Le fait de fouiller dans les cartables des autres vous soulage. J'ai ouvert vivement ma porte et, à ce moment, le faisceau lumineux d'une lanterne braquée sur mon visage m'a ébloui. Dércontenancé j'ai protégé mes yeux avec la main.

— Vous êtes bien le docteur Ilea?

— Oui. Que me voulez-vous?

— Ne craignez rien, docteur. A l'hôpital militaire, on m'a dit que c'était vous qui logiez le plus près, à part monsieur le major. Le médecin de garde ne pouvait pas quitter son poste, alors il m'a dit de m'adresser à vous.



— Qu'est-il arrivé?

— Oh, rien de bien grave. Je vous prie seulement de vous habiller et de m'accompagner. C'est notre commandant qui a besoin de vous, le commandant Beşcu.

— Il est malade? Il y a quelqu'un de malade chez lui?

— Il ne s'agit pas du commandant. C'est tout autre chose, vous allez voir vous-même. Prenez votre trousse.

N'ayant pas beaucoup pratiqué, je n'avais pas l'habitude de ces réveils brusques, et le fait d'être appelé au chevet d'un malade me faisait toujours un peu peur. Et puis, cette fois, on ne me disait même pas exactement de quel malade il s'agissait. Toute cette scène avait un air de mystère, de roman policier... C'était peut-être une déformation professionnelle chez l'homme qui venait me chercher, mais cela ne dissipait pas le moins du monde mon inquiétude. La lanterne dirigée de façon à m'aveugler, les coups autoritaires frappés à la porte, et à présent, ce militaire qui marchait derrière moi, à moins d'un pas, le fusil sur l'épaule. Peut-être respectait-il simplement la distance réglementaire vis-à-vis d'un officier (lui-même n'était qu'adjudant-chef). La légion de gendarmerie n'était pas loin. Voilà pourquoi ils m'avaient fait chercher. Autour de nous, on ne voyait pas âme qui vive. Nous avancions en silence, sous des marronniers au feuillage bruissant, qui donnaient l'exacte mesure de l'obscurité. On entendait aussi la crosse du fusil de l'adjudant-chef qui frottait contre son pantalon d'uniforme en drap rude. Enfin, nous passâmes devant une sentinelle qui, à ce qu'il me parut, nous lança un regard soupçonneux; puis nous rencontrâmes un autre sous-officier, debout devant la porte d'entrée et portant un brassard où l'on pouvait voir les lettres O. S. Tous deux ont demandé à mon compagnon: «Alors, vous l'avez amené?» «*Le voilà!*» Cette réponse me parut étrange, de sorte que je répondis avec une amabilité excessive aux saluts militaires secs et accompagnés de claquements des talons. Tant que l'on me saluait ainsi, il ne pouvait s'agir de rien de grave. Bien sûr, je continuais à ne pas me sentir coupable, mais le contact avec l'autorité policière, l'idée seule de répression, c'est-à-dire d'interrogatoires, de questions insidieuses, m'obligeaient à me demander si je n'avais

rien à me reprocher. Même si je repoussais aussitôt le moindre soupçon comme parfaitement absurde, il n'en était pas moins vrai que j'en venais à me poser la question. D'ailleurs l'ambiance était sordide, malodorante; je dois dire que la mauvaise odeur n'était pas celle que l'on trouve généralement dans les casernes ou les hôpitaux militaires du front: ici, cela sentait le renfermé et les légumes confits. L'adjudant que j'avais croisé devant la porte avait le visage grêlé par la petite vérole. Celui qui m'avait amené portait beau et laissait voir, en mordillant sa lèvre, une dent en or, une canine. Les portraits officiels me semblaient accrochés de guingois et le corridor que je traversais avait un aspect fantomatique, n'étant éclairé que par une seule ampoule, camouflée par du papier bleu.

— Faites-le entrer chez le commandant, dit l'adjudant de garde.

— Il est chez lui?

— Il vient de passer.

Ici, la lumière était aveuglante. C'est maintenant seulement que j'avais la sensation nette d'avoir été brusquement tiré de mon sommeil. Je clignotais, mes yeux brûlaient, je frissonnais. Je pus enregistrer, en passant, sur la figure de l'officier qui s'était levé à mon entrée et avait quitté son bureau pour m'accueillir, une bonne odeur de tabac de pipe parfumé, et, chose particulièrement bizarre dans un tel lieu, je vis toute une collection de pipes sur une étagère fixée au mur. Il y avait là des pipes anglaises, d'autres plus longues, contournées, ou encore des brûle-gueule, des chibouques de différentes grandeurs, en bois diversement coloré: certaines pipes étaient brunes, d'autres rouges, d'autres noires; il y en avait de sculptées et d'austères. S'il n'avait pas été pressé, peut-être me les aurait-il montrées avec un juste orgueil, peut-être m'aurait-il dit combien chacune avait coûté et dans quelles conditions il se l'était procurée. Chacune d'elles avait peut-être un nom et sans doute les aimait-il tellement qu'il les emportait partout avec lui, dans son bureau, pour en caresser le bois d'un air méditatif, dans ses moments de lassitude ou de tension. Je me disais que, dans les heures de découragement, il devait s'approcher de l'étagère aux pipes pour tâcher de retrouver, grâce à elles, son équilibre, ou pour se consoler en regardant leurs formes étranges. Quelques-unes étaient même posées sur le bureau, vraisemblablement les préférées, celles qui avaient été acquises au prix des plus grands efforts. Sa main jouait distraitement avec elles, lorsqu'il étudiait un dossier particulièrement ardu, et son geste réflexe l'aidait à trouver des solutions inattendues. Pendant des années, par la suite, j'ai été obsédé par ces idées et j'ai sursauté chaque fois qu'il m'est arrivé de voir quelqu'un fumer la pipe. Dans cette pièce, dans cette institution, il y avait donc quelqu'un qui se trouvait comme chez lui, parfaitement à son aise, qui vivait au milieu d'objets auxquels il tenait et qui lui étaient familiers. C'est ainsi que les choses se passaient, sans aucun doute, puisque cet homme avait des heures de bureau, un programme d'activité, et qu'il devait considérer sa profession comme une occupation quelconque, pareille à n'importe quelle autre, une occupation parfaitement honorable, ce qui était évidemment aussi l'opinion de sa femme, de ses amis, des connaissances qu'il rencontrait dans la rue et avec lesquelles il échangeait des saluts et des sourires. Tout cela pouvait sembler normal, au bout du compte, mais à condition de faire abstraction de cette manie de collectionneur, à laquelle il s'adonnait non pas à la maison, où il menait peut-être une vie dédoublée, mais ici-même, au bureau. La fumée de la pipe se répandit à travers la pièce en couches bleutées, odorantes, avec je ne sais quoi de viril qui ne manquait pas d'agrément.

Au début, je n'ai pas compris les explications qu'il me donnait. Je devais soigner une personne, un prisonnier dont on avait absolument besoin pour la bonne marche de l'enquête. «Nous ne pouvons pas le laisser mourir», m'expliquait l'officier, et ses efforts me semblaient inutiles: bien sûr, nous ne pouvions pas le laisser mourir. Je ne comprenais pas pourquoi il se croyait obligé d'insister. Personne ne doit jamais laisser mourir qui que ce soit. Mon métier était de venir en aide aux malades, de les guérir, aussi trouvais-je absurde son obstination à vouloir me convaincre. Je n'étais pourtant pas un monstre! Il enfonçait des portes ouvertes. Je me souvins même alors d'un dicton qu'un professeur nous avait appris, au lycée. Il coupait court aux explications inutiles en disant: «Mais oui, bien sûr, Hercule était fort, ce n'est pas la peine de me fournir des arguments.»

«Nous ne pouvons vous dire exactement ce qu'il en est, mais l'affaire est très importante. Nous devons fournir des renseignements aux commandements supérieurs, et cet individu est le seul qui sache quelque chose. Vous m'obligeriez donc personnellement en faisant l'impossible pour le sauver.» Il était d'une politesse excessive, presque onctueuse. «Vous m'obligeriez personnellement.» Non, ce n'est pas pour cela que je guérirai le malade, ou du moins que je m'efforcerai de le guérir, et pas non plus parce qu'il s'agit d'une affaire importante. «Où est le malade?», ai-je demandé. Le commandant m'a prié de l'accompagner. Je suis ressorti dans le corridor obscur, éclairé par une ampoule bleue qui créait des angles fantomatiques (peut-être était-ce un procédé psychologique dont ils avaient le secret, là-bas, pour briser la résistance de ceux qui étaient soumis à un interrogatoire). Le corridor était assez long, et le mur blanchi à la chaux était coupé de place en place par des portes qui semblaient très solides. L'uniforme du commandant sentait bon le tabac de pipe de qualité supérieure, le tabac turc ou égyptien, et je me suis même demandé comment il faisait pour s'en procurer en temps de guerre. Dans le corridor, cette odeur annulait toutes les autres; on ne sentait plus les légumes confits, ni les relents de chou, si fades, qui m'avaient assaillis à mon arrivée. Enfin, le commandant ouvrit une porte et s'effaça pour me laisser entrer le premier. La pièce était pleine d'hommes debout, qui se taisaient et semblaient attendre quelque chose. C'est ce que j'ai remarqué en premier lieu. Tous étaient debout, remplissant cette pièce en désordre, et avaient des positions étranges, comme si une émotion particulière ou la nouvelle d'une catastrophe les avait figés sur place. Leurs regards se sont fixés sur moi dès que j'eus pénétré dans la pièce, mais ils demeurèrent dans la même position. Seuls leurs yeux, qui semblaient fermés, ternes, glissèrent lentement vers moi et ne me quittèrent plus. C'étaient des militaires (quatre ou cinq) et un civil, un homme sec qui portait un gant (détail curieux, étant donné que nous nous trouvions dans une pièce, au mois de juillet). Enfin, deux militaires changèrent de position, peut-être parce qu'ils avaient aperçu le commandant. Soudain, j'ai pu me rendre compte de tout. La voix du commandant disait en même temps: «Comment est-il? Il remue?» Je n'ai pas entendu de réponse; en tout cas je ne m'en souviens
26 plus. Mon képi me serrait effroyablement la tête, comme si mon crâne s'était tout à coup dilaté, ou si un cercle de fer rouge s'était resserré petit à petit autour de mes tempes. A la nuque, je ressentais une douleur insupportable, plus intense d'une seconde à l'autre. L'homme était couché à même le plancher, et il était complètement mouillé. Ses vêtements pendaient, imbibés d'eau, gonflés par endroits, ou encore collés à son corps. Le pantalon remonté d'un côté laissait voir une jambe grêle et pâle, très poilue. Autour de l'homme s'étalait une mare, de l'eau stagnante bombée en ménisque, d'où rayonnaient des ruisseaux à présent immobiles, les uns minces, comme de simples traînées humides. Deux grands seaux en tôle rouillée, l'un debout, l'autre renversé, semblaient monter la garde de chaque côté de l'homme. Je me souviens parfaitement qu'une odeur de fumée, pareille à celle d'un feu allumé dans la forêt, envahissait la pièce. Puis tout le reste me sembla loin, à la périphérie des perceptions. J'étais fasciné, mes regards étaient braqués sur l'homme défiguré, au visage tuméfié par les coups. De grandes ecchymoses aux contours irréguliers, des taches violacées contrastaient avec la pâleur effrayante qui amincissait les traits de l'homme. Quelqu'un le poussa du pied, du bout d'un botte bien cirée d'officier de cavalerie, avec genouillère. «Voyez donc si vous pouvez encore faire quelque chose, docteur.» Je regardai celui qui venait de parler: c'était un homme grand et gros, qui avait des yeux étonnamment petits et noirs, comme deux gouttes de poix, dans un visage blafard, bouffi par le manque d'air et de sommeil (peut-être aussi par l'alcool). Ses yeux semblaient deux meurtrières. Il poussait du pied l'homme étalé sur le sol et, pendant ce temps, ses mains frémissaient nerveusement, inquiètes, effrayées par l'inaction que leur imposait l'évanouissement ou la mort de la victime. L'officier empoigna une matraque en caoutchouc qui se trouvait sur la table (parmi toute une série d'instruments de torture) et se frappa les bottes énergiquement. «Allons, voyez s'il y a encore quelque chose à faire avec ce type-là», me cria-t-il, tandis que ses regards me transperçaient, chargés d'une haine généralisée. Peut-être était-il prêt à me frapper moi aussi, et même tous les autres, tour à tour, pour tuer tout ce qui était encore vivant dans son entourage, d'abord les hommes, puis les animaux, avant d'arracher l'herbe, de détruire les plantes, de briser les meubles, les murs, dans un orgasme de destruction, qui ne lui permettait de voir

aucune chose intacte, continuant d'exister, dans le calme d'une durée faite de moments successifs. Par la suite, je me suis souvenu d'un crime commis bien des années auparavant, dans une ville de province. Toute une famille, l'homme (un boulanger, il me semble), sa femme et ses enfants avaient été étranglés, après quoi l'assassin, insatisfait, en proie aux fureurs d'une désinhibition, avait étranglé même le chat de la maison. L'officier trouvait mes gestes trop lents, il me considérait comme une sorte de frein, comme le facteur d'un retard qui l'empêchait de poursuivre son action violente. Il n'attendit pas que je me sois penché pour examiner le blessé, la victime, et lui lança un nouveau coup de botte dans les côtes: «Debout, misérable, traître à ta nation et à ton pays! Lève-toi, simulateur! Ça ne prend pas, avec nous!» Il est vrai que mes gestes n'étaient pas bien rapides. Je regardais l'homme couché à mes pieds, trempé jusqu'aux os, et j'étais comme paralysé. Pâle, les vêtements dégoulinants et collés au corps, l'homme semblait un noyé rejeté au rivage, mais un noyé qui, au lieu d'avoir gonflé, était devenu d'une maigreur incroyable: un noyé mince, ou plutôt un homme mort sur la grève pour quelque raison obscure, puis mouillé par la mer, léché par les vagues qui déferlaient sur son corps, se retiraient, écumantes, et revenaient aussitôt, gagnant chaque fois un centimètre, mordant toujours davantage son corps. Ou, plutôt, il ressemblait à une feuille morte, une feuille d'automne tombée sur une allée, maculée de boue, avec des taches brunes sur la pâleur de son corps. Une feuille qui adhère au sol si fortement que nul vent ne parvient à l'emporter. Pendant un certain temps, au début, je ne me suis pas rendu compte de l'effort de volonté, de la résolution qu'il faut pour se taire pendant que son propre corps est ainsi brisé. Dans la pièce, cette énergie inébranlable continuait à agir; elle se répercutait sur l'irritation de ces hommes violents qui découvraient une fois de plus que la violence, leur seule supériorité, n'épuise pas tout ce qui existe, n'est pas toujours triomphante, comme ils se l'imaginaient sans doute d'une manière consciente ou inconsciente. A ce moment-là, je pensais seulement au lamentable aspect des vêtements imbibés d'eau, à ce corps trempé et rigide, si seul en face d'eux, en face de nous tous, et qui commençait à devenir autre chose, à atteindre une zone d'où l'on ne peut plus être ramené. Entouré d'ennemis, frappé maintenant encore par la botte de l'officier qui l'avait battu, son inertie créait une distance incommensurable entre lui et eux, un précipice d'un profondeur impressionnante. Alors, j'ai entendu la voix du commandant, calme, bien qu'avec d'étranges inflexions, qui disait: «Finissez donc, qu'est-ce qui vous prend?» Puis, parce que l'officier continuait à lancer de furieux coups de botte, la voix monta d'un ton et se fit impérieuse: «Dites donc, capitaine, c'est à vous que je m'adresse!» Les petits yeux pareils à des gouttes de poix se tournèrent vers lui, traversés d'un éclair de haine. C'est sans doute le commandant qui aurait dû être la prochaine victime! Enfin, je parvins à toucher la peau du blessé et, malgré l'humidité, avant même d'avoir pu contrôler les battements du cœur, je sentis la chaleur d'un corps vivant, l'imperceptible frémissement de toutes les cellules encore nourries. Je déboutonnai son col avec effort, éprouvant une crainte bizarre, alors qu'il était si simple de déchirer la chemise. Mais je ne pouvais pas faire un geste brutal, je ne voulais même pas casser le fil du bouto et, bien que mes doigts eussent tremblé imperceptiblement, je suis parvenu à leur imposer ma volonté. Avec ce que l'on pourrait appeler une délicatesse infinie, je suis parvenu à découvrir la poitrine, après quoi j'ai collé mon oreille, ma joue, contre la surface humide de la peau. L'eau avait tiédi et semblait plutôt une transpiration abondante, comme celle des tuberculeux. Je me serais presque attendu à voir la peau translucide et pigmentée par un pityriasis versicolor, comme à la clinique. Le cœur battait doucement, épuisé, et semblait se trouver à une immense distance. Jamais jusqu'alors — ni depuis — je n'avais éprouvé une telle joie au cours de mon activité médicale. On ne l'avait pas tué, il vivait encore. La joie me tira de cet état voisin de la stupeur. Je me précipitai sur ma trousse, fis une piqure d'adrénaline au blessé et feignis de panser ses plaies. Le malade s'éveilla, commença à bouger, sans toutefois devenir conscient. D'abord ses mains se soulevèrent, puis il ouvrit les yeux — des prunelles encore troubles — d'un bleu foncé; ensuite, dans l'effort qu'il faisait pour se retrouver, il plissa la peau de son front. Sa main, qui était retombée, se souleva de nouveau et, tandis que je pansais ses blessures, que je les lavais à l'alcool et m'apprêtais à lui faire une infiltration de novocaïne, ses doigts commencèrent à glisser sur mon visage. Il me palpait doucement, avec patience et méthode, comme l'aurait fait un aveugle: ses

lèvres remuaient sans parvenir pourtant à émettre le moindre son; la peau de son front était sillonnée de petites rides qui longeaient les cicatrices résultant d'autres efforts qu'il avait faits pour comprendre. Maintenant, son effort était peut-être plus désespéré que jamais, parce qu'il devait reprendre tout, absolument tout, depuis le début, après une interruption de quelques heures seulement. Pour savoir qu'il existait, pour savoir qui il était, où il se trouvait — car il se trouvait sûrement quelque part et dans un moment donné — il devait faire un retour dans le temps et dans l'espace, et aussi dans son être, refaire en un seul instant la route qu'il avait parcourue jadis, enfant, pendant des mois et des années. Ses doigts pressaient ma face ça et là, s'arrêtaient à quelque proéminence osseuse, comme si cela lui rappelait qui sait quoi: peut-être l'existence, en un lieu de l'espace, de montagnes et de vallées; ou peut-être un visage de femme, le seul que l'on connaisse, en général, par l'attouchement des doigts. Bien que, très probablement, la douleur que lui provoquaient mes soins fût parvenue jusqu'à lui, il continuait à se concentrer sur mon visage, parce que la seule possibilité de connaître qu'il eût encore n'était que tactile et que c'est ainsi seulement qu'il pouvait reconstituer le monde, du moins pour commencer. Dans cette phase, le monde devait se limiter pour lui à une combinaison de rude et de mou, d'élevé et d'abaissé, de chaud et de froid. Un vaste sourire s'étala finalement sur sa figure, sourire qui exprimait un indicible bonheur candide, comme en présence d'un paysage subitement découvert, comme lorsqu'on sort d'un tunnel et que s'ouvre devant vous une perspective différente, d'une incroyable beauté, une autre saison, un printemps surgi au milieu de l'hiver en quelques minutes à peine. Ses regards s'éclairèrent eux aussi, et tout son visage se décontracta, exprimant la confiance, l'absence de tout soupçon, expression que j'ai remarquée un jour chez toi, au moment où tu descendais, il n'y a pas longtemps de cela, l'escalier de la faculté. J'ai cessé de le panser, pour regarder son visage — qui me transmettait, à moi aussi, cette confiance essentielle, cette absence de suspicion, une certitude d'avant la naissance du doute. J'étais penché sur lui et je l'examinais, ne pensant presque plus à ceux qui nous entouraient, à ces hommes harnachés de ceinturons et de bandoulières, qui nous épiaient, debout, impatients de reprendre leur besogne habituelle. Moi, je ne les connaissais pas assez bien, je n'avais pas encore eu affaire à eux; quant à l'homme qui gisait, battu, il n'avait sans doute pas suffisamment repris conscience et ne se rendait encore compte que très vaguement de sa propre existence; c'est tout juste s'il avait établi une première liaison entre mon visage et qui sait quel souvenir primordial, rattaché à la palpation, souvenir généralement oublié, image qui n'avait encore pris aucun nom; cependant, les impressions circulaient librement, par vastes zones, sous le niveau de la conscience, à l'état de rêve, toutes choses étant alors possibles et dépourvues de menace. Le toucher, son seul contact avec le monde, l'avait ramené à une enfance précédant le langage, lui rappelant peut-être un bain tiède et agréable. L'homme ne voyait pas ses bourreaux et, préoccupé par son sourire si inattendu en un tel lieu, moi-même je les avais oubliés. J'ai maintenu un certain temps le tampon d'ouate sur les endroits blessés, sanguinolents, guettant l'évolution du sourire qui s'élargissait de plus en plus, intéressait un groupe de muscles, puis un autre; les rides, si profondes au moment de l'effort qu'il faisait pour s'éveiller et trouver un point d'appui dans sa première sensation, se détendaient petit à petit, et c'est maintenant seulement que le front reprenait sa forme véritable. Pendant quelques minutes, son visage a continué à exprimer la douceur et une joie discrète. Peut-être ceux qui nous entouraient ont-ils suivi eux aussi ce jeu des expressions, qui résultait en fait de l'action des toniques du cœur et de l'adrénaline que je lui avais administrés pour le ranimer. Sans doute nous ont-ils laissés tranquilles parce qu'ils étaient curieux de voir l'effet de ces fioles et de ces gouttes, capables de provoquer des changements miraculeux. Mais, au bout d'un certain temps, ils commencèrent à croire que le malade allait bientôt revenir à lui, et voulaient poursuivre leur travail. Ils commençaient même à donner des signes de nervosité. Quant à moi, bien que préoccupé par les mouvements du visage de mon malade, j'entendais le frottement impatient de leurs semelles sur le plancher, mais ne leur accordai aucune importance. Je m'étais réfugié moi aussi dans ce moment de calme illusoire, sans péril imminent. Mais ils ne n'ont pas laissé longtemps tranquille; bientôt j'entendis la voix du commandant qui me disait, avec la même politesse qu'au début de notre entretien: «Je vous prie, docteur, de bien vouloir vous presser, de le panser au plus vite et de lui faire reprendre ses esprits. Nous

devons faire notre travail!» J'ai sursauté, effrayé, peu préparé à entendre ces choses, et me suis mis à presser le tampon sur le front meurtri du patient. Mon geste dut être très brusque et dépourvu de la douceur dont j'avais fait preuve au début, car le malade, éprouvant sans doute une douleur aiguë, poussa un fort gémissement, d'une voix grave que je ne lui aurais pas soupçonnée, à en juger par le sourire précédent. Après quoi, évidemment, il sortit de son évanouissement, devint conscient et jeta autour de lui un regard de plus en plus pénétrant. Ayant inspecté la pièce, ses yeux se sont rivés sur le plus grand des officiers, celui qui l'avait frappé d'un coup de botte. Ses lèvres se sont serrées et sa figure a pris une expression très dure, très virile. Alors, j'ai remarqué le contour anguleux du menton, les proéminences osseuses de la face, qui tendaient la peau tuméfiée. L'homme essaya de fermer les yeux, de baisser ses paupières violacées, mais sa figure conserva la même dureté. Quelques instants avant, il avait posé aussi son regard sur moi, mais seulement pour une seconde, après quoi il l'avait détourné avec indifférence. C'est pour la première fois que, me trouvant au chevet d'un malade pour l'aider à reprendre conscience et faisant mon possible pour soulager ses douleurs, je ne rencontrais aucune marque de sympathie, je n'étais payé d'aucune reconnaissance. A vrai dire, j'avais cessé, pour lui, d'être un médecin, et je m'imagine que je ne l'étais guère davantage pour les gendarmes. Dans ma perplexité, tout en me rendant compte de cette nouvelle situation, j'étais incapable de l'analyser. J'en étais presque vexé. Je voulais pourtant continuer à panser les blessures, quand le civil me dit à voix basse, mais d'un ton autoritaire: « Ce n'est plus nécessaire, c'est fini, il est revenu à lui. » Sans aucun doute, je n'avais pas été appelé pour guérir. Au même instant, le plus grand des officiers se mit à crier: « Allons, lève-toi! » Avec un haut-le-corps, je me redressai. Et ce n'est qu'au bout d'un instant que je compris qu'il ne s'était pas adressé à moi. « Lève-toi, tu entends?! Et dis vite avec qui tu étais, quand tu as fait sauter la voie ferrée! » Ne sachant quelle attitude prendre, j'ai regardé le commandant. Après une brève réflexion, celui-ci a touché le bras de l'autre officier et lui a dit: « Attendez un instant. » Ensuite il s'est adressé à moi d'une voix polie et même avec une certaine aménité: « Je vous remercie, docteur. J'ai pourtant encore une prière à vous adresser. Ne partez pas encore. Passez dans la chambre voisine, ou bien dans mon bureau, nous aurons peut-être encore besoin de vos services. Mais, pour l'instant, votre présence n'est plus nécessaire. » En dépit de la douceur du ton, il me prit par le bras et me fit littéralement sortir de la pièce. M'ayant fait entrer dans un bureau, il ajouta simplement: « Attendez ici »; puis il sortit, non sans m'avoir demandé si je voulais prendre un café. Je n'ai rien répondu, mais il m'a assuré qu'un sous-officier viendrait m'apporter, dans cinq minutes, « tout le nécessaire ». C'est curieux, je n'éprouvais aucune sympathie pour lui, et pourtant je regrettais presque de le voir partir, de savoir qu'il me laissait seul dans cette pièce désloante, simplement meublée d'un bureau horrible, tout taché d'encre, et ornée de deux portraits officiels. Dans l'espoir de le retenir, je lui ai dit la première chose qui me passait par l'esprit (peut-être n'était-ce pas tout à fait par hasard):

— Mon commandant, qu'arrivera-t-il à...? (je ne savais ni comment l'appeler, ni même qui il était).

Il comprit évidemment de qui je voulais parler et, au bout d'une petite pause durant laquelle il parut me soupeser du regard, il répondit en insistant sur chaque mot, d'un ton presque solennel et me donnant, pour la première fois, mon grade militaire:

— Lieutenant, nous sommes en guerre et la loi martiale est inflexible.

— Mais il n'est peut-être pas coupable!

— Allons donc, n'allez pas vous figurer cela! Nous avons trouvé sur lui le corps du délit. Tout est parfaitement clair. Si nous atermoyons, c'est parce qu'il ne nous a pas encore dit une chose qui nous intéresse particulièrement.

— Par conséquent...

— Sans aucun doute.

A ce moment, je m'accrochai à une pensée qui me traversait l'esprit. Je ne savais pas exactement quels buts cet homme poursuivait. Je ne comprenais pas, en réalité, pour quels idéaux il risquait de perdre la vie. Pour l'instant, la question ne m'intéressait pas. Je soupçonnais de quoi il pouvait s'agir, et c'est même pourquoi je n'avais posé aucune question au commandant à

ce sujet. Mais j'avais vu cet homme, et l'idée de ce qui lui arrivait m'était insupportable. J'emboîtai le pas du commandant, tout en parlant avec précipitation:

— Mon commandant, si vous continuez comme jusqu'à présent, il mourra. Il est extrêmement faible, affaibli. Il était déjà presque mort au moment de mon arrivée. Je n'ai pu obtenir qu'une légère prolongation. Dès les premières... (j'allais dire « les premières tortures », mais je m'abstins pour ne pas l'offenser)... les premiers coups, il perdra de nouveau connaissance. Et vous ne pouvez accorder aucune valeur à ce qu'il pourra dire. Il a la fièvre, il délire. Croyez-moi, c'est inutile...

— Oh, ce n'est rien, s'il a de la fièvre! Ou plutôt, tant mieux! Ces fanatiques n'avouent parfois que lorsqu'ils déraillent. C'est même un phénomène intéressant. Parfois, dans des conditions comme celle-là, je veux dire quand un homme est torturé, il peut lui arriver de dire justement ce qu'il voudrait taire, mais qui l'obsède.

— Je sais, je suis neurologue et psychiatre.

— Vous voyez bien!...

— Evidemment, mais maintenant c'est inutile. Il s'évanouira aussitôt, il mourra!

J'avais mis beaucoup de passion dans ce que je disais; je m'accrochais presque à son épaule, je l'implorais en quelque sorte de ne pas continuer. Il me jeta un regard étrange et, après un silence que je n'aurais pu combler qu'en répétant les mêmes mots, machinalement, parce qu'il n'y avait rien à ajouter, de sorte que je préférai me taire, il me répondit en détachant et en accentuant chaque mot pour bien me faire comprendre l'inutilité de mon intervention, qu'il s'agissait en l'espèce d'une décision définitive, et que j'étais simplement ridicule de ne rien comprendre:

— De toute façon, il doit mourir. Mais nous devons essayer d'en tirer quelque chose, c'est tout! Puis il ajouta vivement, sur un ton très naturel: On viendra tout à l'heure vous apporter quelque chose à boire. Je pense que vous préférez du cognac, c'est plus fort. Nous en avons d'excellent en réserve.

30 Il fit encore une pause, après quoi il avoua être lui-même un grand buveur de cognac. Nous avions donc des goûts communs, des goûts d'hommes civilisés. Il me témoigna même une certaine compréhension, en précisant qu'une boisson forte, quand elle est de bonne qualité, « tonifie les nerfs ». Il parlait donc de ses nerfs aussi bien que des miens. A ce moment-là, il m'a souri et même avec sympathie. Sans doute voulait-il me faire comprendre que ce qu'il faisait n'était pas toujours agréable, que son métier n'était guère facile. J'en avais fait l'expérience aussi bien que lui, maintenant; nous étions complices et il me croyait prêt à l'approuver. Oui, les nerfs étaient mis à rude épreuve. Sur quoi il partit, refermant soigneusement la porte, sans faire de bruit, comme un homme civilisé. Demeuré seul, je me laissai tomber sur une chaise. Ce n'était pas vrai, non, pour moi ce n'était pas la même chose que pour lui. Lui, il torturait, il pouvait prendre des décisions en ce sens, alors que moi j'avais été *amené* ici. Je ne comprenais pas très bien ce qui arrivait. Un médecin doit faire son devoir, il doit soigner, guérir le malade. Rien d'autre ne l'intéresse. Je n'ai fait qu'exercer ma profession, c'est tout. Mon travail n'avait rien de commun avec le sien. A ce moment, un dicton essentiel de notre profession me revint à l'esprit: *primum non nocere*. Or, je me trouvais dans une situation bizarre, parce qu'en guérissant je faisais le mal, je provoquais le mal. Je ne supprimais la souffrance et la mort de personne. Cet homme allait être tué, et mon intervention servait seulement à prolonger sa torture, à le faire vivre aussi longtemps qu'il serait torturé. Indiscutablement, j'avais servi d'auxiliaire au crime, à la torture. C'est pourquoi on allait me donner à boire, à moi aussi, comme aux autres, pour tonifier mes nerfs, pour m'engourdir et me faire agir mécaniquement, comme un automate. En apparence, chacun son métier: moi le mien, eux le leur. Ils menaient l'enquête, je faisais des piqûres, je ranimais, je pansais les plaies. Tout cela sans poursuivre un but, sans songer aux conséquences. Mais moi je n'avais aucun automatisme à ma disposition, en ce sens. Il fallait donc que je refuse de me soumettre! Que je me déclare incapable de continuer, n'étant pas d'accord avec tout cela. Ce qui allait suivre, c'était probablement un procès devant la Cour Martiale. Et, en fin de compte, ils amèneraient un autre médecin. En tout cas, ils n'avaient aucune possibilité de me contraindre: mon devoir n'était pas de me plier à faire de telles choses.

Après le départ du commandant, ce qui m'a le plus surpris, c'était le manque de bruit. Le bureau était silencieux. Alors commença une longue attente, l'attente de quelque chose qui devait inévitablement se produire. Je me trouvais cependant dans un angle mort, dans un cône de calme total: on n'entendait rien dans les corridors, rien dans la cour ni dans la rue. La fenêtre du bureau n'ouvrait sur rien. A force d'attendre, j'avais les mains moites et la sueur ruisselait dans leurs lignes profondes et compliquées. Je rafraîchissais mes paumes en les plaquant sur le bureau, où elles laissaient de grandes taches embuées. Je me disais qu'il aurait déjà dû commencer à crier, ou que du moins j'aurais dû entendre les vociférations et les menaces des autres, interrompues par le bruit sourd des coups. J'écoutais attentivement, m'apprêtant à me boucher les oreilles au moment où je les aurais entendus, à penser à autre chose au moment où j'aurais soupçonné ce qui se passait là-bas. Mais on n'entendait rien. Je pouvais me croire dans une grande maison paisible, dont tous les locataires auraient dormi tranquillement tandis que moi-même j'allais au bout de mon insomnie. Cette maison s'était transformée en une grande ville silencieuse aux fenêtres sombres, brillant seulement du reflet diffus de la nuit. Cela aurait déjà dû commencer — ou peut-être s'était-il évanoui dès les premiers coups... Il était blessé et avait perdu beaucoup de sang; il n'allait pas pouvoir résister longtemps. Alors ils reviendraient m'appeler, je lui ferais reprendre ses esprits, pour qu'ils puissent continuer leur travail, jusqu'au moment où le blessé en viendrait à confondre sa lucidité et son inconscience au point de parler, comme en rêve, comme dans un délire, de prononcer un nom au milieu de ses hallucinations, ce nom qui était pour lui un point d'appui dans la zone incertaine où il se débattait entre la vie et la mort, cependant que pour eux ce n'était qu'une indication précieuse qui leur permettrait de s'emparer d'un homme et de l'amener ici, lui aussi. Sans doute étaient-ils tous autour de lui, en cercle, pour entendre ses marmonnements incohérents de fiévreux, comme les prêtres guettaient les rêves que la Pythie exprimait à voix haute. Mais non, ce n'était pas possible: quand il était revenu à lui, ses yeux gris, sa mâchoire redevenue puissante et ses lèvres serrées prouvaient qu'il avait pénétré à nouveau dans une zone où rien n'était plus important que la volonté.

Pour m'obliger à entendre quand même quelque chose, à sortir de ce silence qui m'environnait, j'ai écouté le tic-tac de ma montre-bracelet, un petit bruit pressé et frénétique, comme si le temps avait été talonné par une hâte effroyable. Il n'y avait rien là de la marche calme d'une pendule, de ses battements réguliers, du son de cloche des heures. Toujours égale durant vingt-quatre heures, sans un écart, la montre-bracelet attachée à mon poignet, cette montre bien plus proche de moi que ne le serait une montre de gousset à l'ancienne mode, ou une pendule, cette montre qui vit dans mon intimité jour et nuit, était prise tout à coup d'une frénésie, d'une agitation surprenantes. Il était trois heures cinq. Quatre minutes seulement avaient passé depuis le départ du commandant. Ils le questionnaient probablement sans se départir de leur calme, ou bien ils lui laissaient le temps de revenir à lui, d'avoir toute sa connaissance, de sortir de la torpeur qui suit les évanouissements et durant laquelle certaines parties du corps sont toujours somnolentes, étrangères. Ils attendaient que l'homme ait repris conscience de l'existence de chacun de ses membres, nourris maintenant par un afflux de sang chaud, pour que chaque coup soit plus douloureux, pour que les coups n'atteignent pas des portions de chair étrangères au corps et ne recevant les sensations qu'avec indifférence. Lui aussi s'attendait à ce que la torture recommence. Gisant sur le plancher, ou debout, il les regarde. Eux l'entourent et ne disent rien. Pendant ce temps, moi j'attends ici, lui attend là-bas; et ceux qui ont tout déclenché, ceux qui l'entourent ont la patience d'attendre encore, pour mieux lui faire comprendre que c'est d'eux que tout dépend. Pourtant, ils auraient eu intérêt à commencer, parce qu'en réalité c'est eux qui sont pressés, eux qui veulent quelque chose. Ne pouvant plus languir ainsi, je me suis levé, j'ai quitté la table, me suis approché de la porte. Là, j'ai collé mon oreille au bois grossièrement peint. J'entendais moins encore, parce qu'à présent je ne pouvais même pas supposer un bruit au dehors. Tout était plongé dans un calme épouvantable qu'il me semblait, en quelque sorte, sécréter moi-même, en faisant déteindre mon attente sur tout l'espace environnant. Je suis resté ainsi longtemps, collé à la porte; insensiblement, j'ai essayé de remplacer le silence par ce que je soupçonnais, par ce qui, dans mon imagination, devait se produire là-bas. Mais les images ne s'enchaînaient pas les unes aux autres, les hommes avaient perdu leurs dimensions normales et

surtout leurs proportions. Les bras qui frappaient me semblaient démesurés, avec des muscles énormes; ils étaient presque autonomes, parce que rien n'avait de place en dehors d'eux, dans cet espace. Et les yeux gris de l'homme s'assombrissaient, les pupilles se dilataient, repoussant la couleur grise, qui ne formait plus qu'un cercle très mince. Je voyais le mouvement des yeux, la façon dont ils sortaient des orbites, et si quelqu'un, là-bas, avait pu observer attentivement mes propres prunelles, il aurait pu voir qu'elles aussi s'élargissaient, tandis que je regardais fixement, sans la voir, une fente transversale qui sillonnait le mur d'une blancheur écœurante. De temps en temps, je sentais les muscles de mon cou se tendre, pour imiter le heurt des coups imaginaires. Je me penchais en avant chaque fois qu'il me semblait entendre le bruit sourd de la matraque en caoutchouc à l'extrémité tressée, que j'avais vue sur le bureau. Mais le silence continuait à régner. Si l'homme tombait, ils jetteraient de nouveau sur lui un seau d'eau qui l'étourdirait comme une vague. Je m'attendais à ce qu'ils viennent me chercher d'un instant à l'autre. C'est surprenant comme il résiste! J'ai de nouveau regardé ma montre: trois heures sept minutes. Sous l'influence des piqûres que je lui ai faites, il durera peut-être assez longtemps; quand il tombe sous un coup plus violent, les autres doivent rire; à moins qu'ils ne se mettent en colère. Non, je crois plutôt qu'ils doivent rire, parce qu'en tombant il fait sans doute des mouvements comiques, en essayant instinctivement de s'appuyer à quelque chose, tandis que sa main glisse sur une surface inconsistante. Au moment où il tombe, avec les pupilles fortement dilatées, il entend le rire bruyant des autres, leur rire dépourvu de joie. Ce que j'imaginais, c'était surtout le mouvement, le changement de position; j'assistais à une scène qui ne parvenait pas à se constituer, qui n'avait pas le temps de trouver une structure fixe, un aspect immobile et paisible. Au moment où il tombait, tout devait chavirer devant lui, la perspective, dans son ensemble, devait s'écrouler, apparaître soudain d'un seul côté, inattendu et instable, l'espace d'un fragment de seconde. Quand il essayait de s'accrocher aux tables, elles se renversaient. Rien, dans cette pièce, n'était solide. Il n'y avait pas d'objets: tout y était vivant et hostile. Je voyais, dans mon esprit, un visage: ce n'était pas celui du blessé, mais un visage en général, avec des yeux gris et tristes, avec une
32 traînée de sang, mince comme un fil, qui coulait de l'une des narines pincées. Je me souvenais d'avoir vu, un jour, un filet de sang comme celui-là aux naseaux d'un jeune animal, mais je ne parvenais à me rappeler ni quand, ni où. D'ailleurs cela n'avait aucune importance. C'était probablement un chevreau ou un agneau pascal, pendu à un crochet, la tête en bas. Juste au-dessus des lèvres, le filet de sang ralentissait son mouvement, retenu peut-être par un poil; ensuite, il décrivait une courbe, s'élargissait à son extrémité comme un tête d'épingle où le sang se coagulait, s'épaississait, devenait d'un rouge plus sombre et rencontrait d'autres petits filets de sang, sortis également des narines.

J'ai entendu s'ouvrir une porte, puis des pas dans le corridor: évidemment, les pas venaient vers moi, ils étaient de plus en plus marqués, de plus en plus lourds, comme du métal heurtant le ciment. Pas de doute, il s'est évanoui, il gît au milieu de la pièce et c'est en vain qu'ils ont jeté sur son corps le contenu d'un seau d'eau. Et maintenant quelqu'un vient me chercher pour que je lui fasse une nouvelle piqûre, que je lui fasse reprendre connaissance, pour que tout puisse recommencer. En deux enjambées, je suis revenu auprès du bureau, je me suis assis, les coudes bien plantés dans le bois de la table, les poings serrés, les paumes trempées de sueur. « Je n'irai pas, me suis-je dit. Je refuserai. Je ne pourrais jamais faire une telle chose. Je leur dirai que c'est inutile, ils n'ont qu'à appeler quelqu'un d'autre, moi, je n'admets pas de guérir un homme pour que d'autres le torturent. » J'étais obsédé par l'intensité de ses yeux au moment où il était revenu à lui, avant de se rendre compte où il se trouvait, avant d'avoir repris effectivement conscience, au moment où ses doigts lui permettaient de redécouvrir le monde en palpant mon visage. C'est en constatant que mon visage existait qu'ils s'était obscurément rendu compte de sa propre existence, qu'il s'était retrouvé lui-même. Dans ses regards s'était alors allumée une joie calme, compacte comme un voile, l'ondoiement d'une vie encore au stade de l'enfance. C'était au moment où il allait revenir complètement à lui, à l'instant où mon tampon d'ouate, trop fortement pressé, lui avait fait mal. . . Cette douleur brûlante, en lui faisant prendre contact avec le milieu

ambiant, avait ranimé toute sa personnalité, avec sa volonté tendue, avec son inébranlable résolution de se défendre, de résister.

Les pas s'étaient rapprochés et, bien entendu, arrêtés devant la porte. J'étais bien résolu à dire non, avant même que l'on m'eût demandé quoi que ce soit, indépendamment de la personne qui serait venue m'appeler. Mes doigts s'étaient presque plantés dans le bois de la table et la sensation d'un corps dur m'affermissait dans ma volonté; pourtant, l'hésitation que je remarquais devant la porte me parut étrange. Est-ce que, par hasard, eux-mêmes doutaient de la nécessité de poursuivre leur besogne? Se rendaient-ils compte de l'inutilité, de la cruauté et de la barbarie qu'il y avait à torturer un blessé, presque un moribond, pour apprendre des choses inutiles, pour tenter de sauver une guerre irrémédiablement perdue? Jamais je n'ai été plus certain de l'automatisme de certains de nos actes, alors même que nous savons parfaitement qu'ils n'ont aucun sens. Et jamais je n'ai été plus convaincu que cette guerre était perdue, que des choses absolument nouvelles allaient se produire à l'avenir, que nous serions amenés à modifier nos façons d'agir, à adopter d'autres attitudes, à penser, à réfléchir, plus que nous ne le faisions communément. Mais cette certitude ne s'exprimait pas par des mots, ne se concentrait pas sous forme de notions, elle demeurait à l'état de conviction pure, refermée sur elle-même, contenant tous ses arguments L'homme dont j'avais perçu le pas continuait à se tenir derrière la porte; j'entendais remuer ses chaussures sur le ciment du corridor. Nous étions donc face à face, chacun au seuil d'une grave décision, prêts l'un comme l'autre à abandonner la routine des gestes quotidiens. Moi, je n'assisterais le malade qu'en échange de l'assurance qu'on le laisserait tranquille; mes actions étaient conditionnées par un événement extérieur, et j'étais en même temps très décidé à refuser d'exécuter un ordre. Lui, l'autre, était sur le point de transformer une conviction en insubordination à l'égard d'une loi ancienne, et à accepter tacitement une loi nouvelle. Ainsi, le cours des événements se transformait pour deux hommes qui, en ce moment, sautaient d'une époque à l'autre, dans cette bâtisse sordide. Ils le faisaient pour des motifs différents: lui, peut-être avec regret ou avec crainte; moi, me soumettant à un principe qui, en fin de compte, m'avait guidé sans arrêt jusqu'à présent, même si parfois je l'avais transgressé, alors que l'autre se soumettait à une nouvelle autorité, comme il l'avait toujours fait. Nous nous regarderons les yeux dans les yeux, et il nous sera difficile de prononcer les premiers mots. La position de nos deux corps, le silence, la trêve de l'action et du regard expliqueront tout. J'ai senti, plus que je n'ai vu, la poignée de la porte s'incliner avec précaution. Bien sûr, l'homme est craintif, il veut avoir tout décidé avant de se trouver en face de moi; ce qu'il aurait de mieux à faire, sans doute, serait de renoncer à entrer, mais peut-être éprouve-t-on, en de tels instants, le besoin de se confesser, pour franchir le pas en compagnie d'un autre. La porte grinça doucement, plutôt poussée qu'ouverte; au début, je vis une raie d'obscurité dans le couloir. Mais ensuite j'éclatai de rire: tenant difficilement en équilibre, d'une seule main, un plateau où étaient posés une bouteille et un verre, c'est un soldat de plomb que je vis dans l'encadrement sombre de la porte. La bouteille glissa, il soutint son plateau à deux mains, visiblement emprunté. Il se mit néanmoins au garde-à-vous et fit claquer ses talons en criant « à vos ordres », affolé de se trouver en présence d'un officier sans pouvoir lui adresser un salut réglementaire. En me voyant rire, il s'imagina sans doute ne m'avoir pas témoigné un respect suffisant; il reprit donc le plateau d'une seule main, s'efforçant de porter l'autre à la visière de sa casquette de gendarme. Au-dessous de celle-ci apparaissaient deux grandes oreilles flasques, rougies par les efforts que faisait l'homme pour se conformer au règlement. Une main à la visière, l'autre tenant le plateau, il semblait un automate, et je ne pouvais réprimer mon rire, par lequel se libérait toute ma tension nerveuse. Tout cela était si loin de ce que j'avais imaginé! Il posa la bouteille et le verre sur la table; délivré enfin du problème compliqué consistant à combiner la discipline et l'office de « maître d'hôtel », il me fit un impeccable salut militaire et, sans doute pour compenser l'embarras témoigné précédemment, me demanda d'une voix haute et bien timbrée, pareille à celle d'un élève de l'école primaire interrogé par le maître: « Mon lieutenant, puis-je me retirer? » Je le lui permis, il fit demi-tour, partit au pas de l'oie et sortit en refermant la porte derrière lui avec une vigueur toute militaire. Après cet intermezzo joyeux, je m'approchai de la bouteille dans l'intention de boire un petit verre de cognac doré, mais mon inquiétude me reprit, car je me souvins des paroles du commandant: «Une boisson

forte tonifie les nerfs », de cette voix persuasive, un peu lasse et complice, qui imaginait, pour lui et pour moi, des réactions communes. Comment avais-je pu penser qu'il allait venir? J'ai repoussé le verre. Autour de moi régnait le même silence que précédemment, et pourtant, non loin, se produisait cette chose effroyable qui pouvait être continuée grâce à une action accomplie par moi. J'aurais dû me rendre compte pourquoi on m'appelait ici, en temps de guerre. Ensuite, pendant quelques instants, je n'ai plus pensé à ce qui se passait, car la résolution de refuser ce qu'on me demandait avait annihilé, dans une certaine mesure, mon obsession. Quoi qu'il arrivât, je leur dirais que ce n'est pas là l'obligation d'un médecin. Mais, il n'en était pas moins vrai que je l'avais déjà fait une fois: je leur avais donné mon concours, et le résultat de mon action pouvait durer encore pendant des heures, durant lesquelles j'allais rester ici. Peut-être ne pourrait-il pas résister et mourrait-il assez vite. De toute façon — le commandant me l'avait dit clairement — l'homme serait passé par les armes. J'eus alors la sensation de l'arrivée à travers l'espace, depuis une distance énorme, d'une pensée d'abord confuse qui, franchissant une série de barrières, venant à bout de toutes sortes d'oppositions, non encore formulée en une phrase précise, se manifestait d'abord par des contradictions morales, par une angoisse et un sentiment de culpabilité à l'égard de quelque chose d'imprécis, dépourvu encore de réalité. Je commençai par dire presque à haute voix: « Ce n'est pas possible! », en me mordant les lèvres; ce n'est qu'ensuite que je compris à quoi je pensais depuis quelques minutes déjà. Ce n'est pas possible. *Primum non nocere.* Et pourtant, ce serait peut-être la meilleure solution. Peut-on savoir? Tout serait bientôt fini, il ne souffrirait plus. Et, de toute façon, cette fin était imminente. « Nous tenons le corps du délit, mais il nous faut certains renseignements », avait dit le commandant, et il est indiscutable qu'en temps de guerre, quand tant de gens mouraient de tous côtés, on ne perdait pas son temps à réfléchir. J'ai essayé de me représenter ce que cet individu avait fait, de me remémorer sa volonté, sa résolution de résister à tout prix. Mais je ne me suis pas attardé sur ces détails, qui me paraissaient secondaires. Peut-être aurait-il mieux valu ne pas trop méditer là-dessus. Pourtant, j'avais alors un problème à résoudre. D'un moment à l'autre ils allaient revenir, et
34 alors il me faudrait prendre une décision. Il ne suffirait peut-être pas de dire non. J'aurais dû refuser dès le début. Tout à coup, je revis avec une précision cruelle l'image de ces yeux souriants, remplis de confiance et de bonheur, tandis que l'homme gisait par terre, trempé jusqu'aux os, meurtri. Les regrets ou, plus exactement, les remords, me firent serrer les poings si fort que je sentis les ongles pénétrer dans ma chair. Mais la douleur était dérisoire en comparaison de celle qu'au même instant, et en partie à cause de moi, un homme ressentait à quelques pas de là. J'ouvris les poings et allongeai mes doigts sur la table. La chose se produisait à ce moment précis; ce n'était ni un souvenir ni une menace: non loin de moi, l'événement était présent, parfaitement réel. J'éprouvais un sentiment accablant de concomitance, sentiment que nous ne ressentons généralement que dans des moments de grande tension nerveuse, jamais quand nous sommes de bonne humeur. La perception de la simultanéité est un apanage de la tristesse, dans le meilleur des cas. J'aurais dû faire quelque chose pour supprimer ma part de responsabilité. Le regard empreint de joie de l'homme blessé m'apparaissait avec netteté, illuminant ce visage, pour quelques instants, d'une expression enfantine. Quelle terrible tromperie! Afin de le préparer à subir une deuxième vague de tortures, je l'avais ramené à toute son enfance, comprimée dans un sourire, pour le plonger ensuite en pleine réalité. Je lui avais donné l'illusion de l'époque où il ignorait la suspicion. J'avais préparé la torture d'un nouveau-né, d'un enfant innocent, même sans en être conscient et même si lui, de son plein gré, avait passé par l'essence de l'âge, pour revenir au présent.

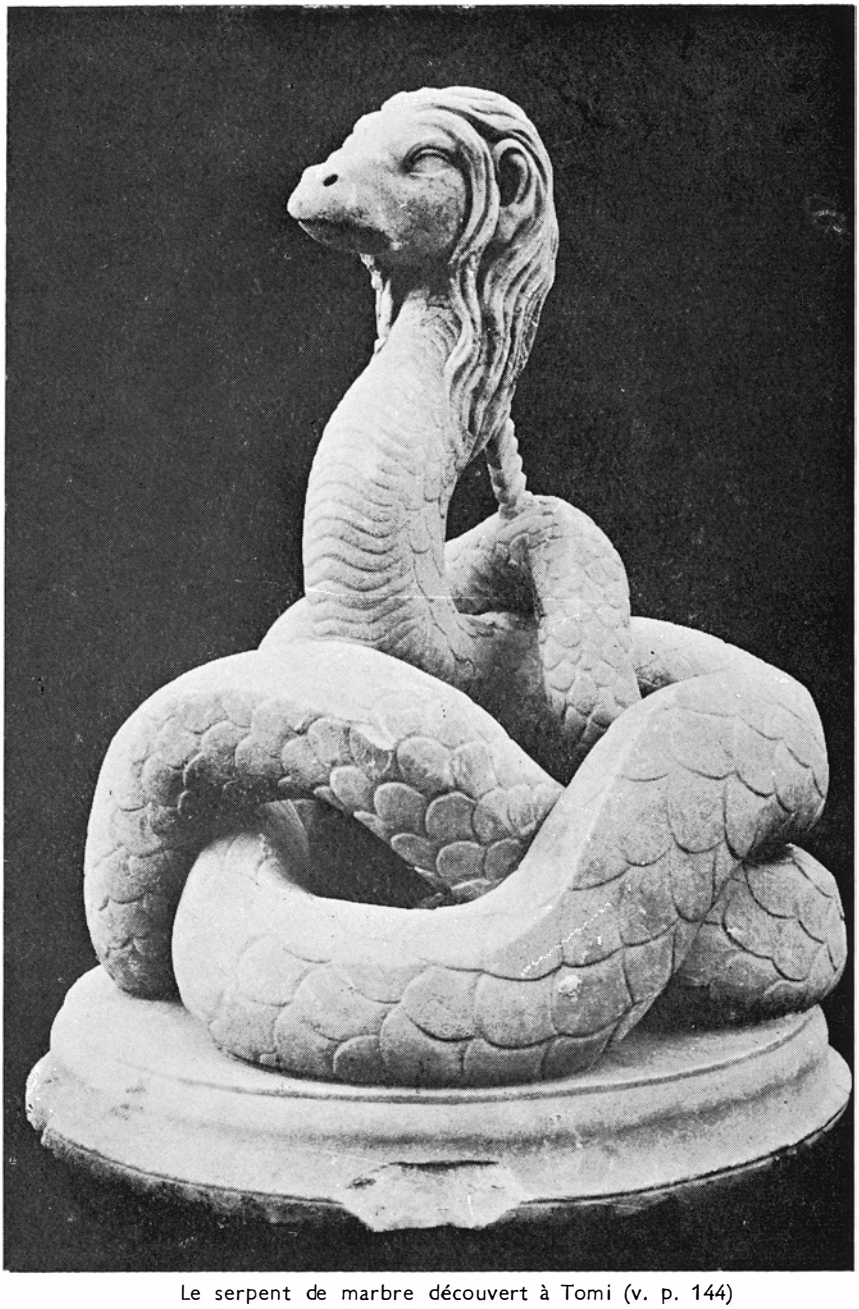
Je me mis à déambuler à travers la pièce, me tordant les mains en un geste que je n'avais encore jamais fait jusqu'alors, m'efforçant d'échapper à ces images torturantes en formulant des phrases tronquées. Même si j'avais été conscient, je n'aurais jamais pu le tuer. Le mot s'est présenté à moi avec une clarté exceptionnelle, coupé en plans nets, clairs, comme un corps dur. C'était, en effet, l'une des possibilités. Une plus grande dose de strophantine, et il n'aurait plus à reprendre ses esprits pour être frappé de nouveau, harcelé de questions, mis en demeure de choisir entre son tourment et sa mort d'une part et, d'autre part, la dénonciation, la lâcheté et l'écroulement moral, à un moment où il ne pouvait même pas être maître de ses décisions,

où tout se rétrécissait, où n'existaient plus que la douleur et la brûlure des coups, et surtout la peur de la violence, de l'agression commise par des hommes en présence desquels le corps ne peut que se crisper, ce corps que l'on ne sent plus que sous la forme d'un amas confus de douleurs. Je me suis imaginé, l'espace d'un instant, la sensation stable, organisée et calme de mon propre corps. Tel que je le sentais alors, tel que chacun de nous le sent, comme une construction à l'architecture parfaite, mais qui explose sous la pression de la violence. Toutes les composantes se détachent, prennent une vie indépendante, ou s'ordonnent selon une hiérarchie de la douleur. A mesure qu'ils sont frappés, les bras, les jambes, le dos, deviennent tour à tour la portion la plus importante du corps, celle qui domine toutes les autres, leur prééminence finissant par être insupportable. Un bras brisé devient la seule chose qui compte effectivement, et les lèvres écrasées sous les coups dominent notre représentation des choses, couvrant tout le reste. Je ne me figurais plus la scène de violence qui se produisait quelque part dans le voisinage, mais je voyais nettement la décomposition du corps, le frémissement des muscles déchirés, des vaisseaux sanguins brisés qui se tordent comme les brins d'herbe calcinés par les flammes. Toutes les extrémités nerveuses que je connaissais si bien, les renflements des nerfs serpentant parmi les tissus, toutes ces structures mirifiques et compliquées qui suscitaient l'admiration de mon vieux professeur d'histologie étaient écrasées, agitées d'un tremblement gélatineux provoqué par le danger de l'annihilation, libérant une effroyable énergie vitale dans les derniers instants précédant la mort, accablant le corps de signaux désespérés, embrouillés, chargés de panique. Je ne voyais plus le visage de l'homme, ni ses yeux aux pupilles élargies et aux regards profonds, ni les bras qui retombaient rythmiquement. Il était pour moi comme une planche d'anatomie microscopique, savamment exécutée jusque dans les moindres détails, déroulée soudain avec toutes ses stratifications, vues simultanément, avec sa trémulation frénétique, obligeant l'homme à ne plus tenir compte d'autre chose que de ces parties de lui-même qui, inconnues jusqu'alors, déployaient leur activité quotidienne et minutieuse. Le blessé avait perdu son individualité, ce n'était plus un homme, mais un corps conscient d'exister jusqu'au niveau de la dernière cellule, redevenu une immense colonie de protozoaires, chacun indépendant de tous les autres, comme une hydre d'eau douce, fabuleusement bourgeonnante, atteignant des dimensions inconcevables. Précisément parce que toute hiérarchie avait disparu, les cellules de la base de l'ongle, au moment où celui-ci était frappé, arraché, réclamaient leur droit à l'existence, prenaient une importance tout aussi grande que celle d'une cellule nerveuse ayant des dizaines de fonctions, d'une cellule remarquablement compliquée et évoluée. Elles étaient pareilles à mes propres cellules, et même si je n'avais pu résister comme lui, si j'avais cédé, renonçant à ma dignité, mes réactions auraient été exactement pareilles: celles d'une colonie cellulaire écrasée, dont chaque élément veut acquérir l'autonomie, se libérer des liens établis au long de millions d'années, leur échapper. C'est un retour brutal aux débuts plus simples et plus paisibles de la phylogenèse, dans quelque recoin de l'océan primitif où la vie a été conçue. Je n'écoutais plus les bruits du dehors, susceptibles de m'apporter la confirmation d'événements qui se produisaient avec certitude et dans lesquels, bien malgré moi, j'étais impliqué. Mes paumes moites collées à la table, j'avais la révélation, peut-être par suite d'une déformation professionnelle, de notre identité de structure, et toute la torture se reproduisait virtuellement dans cette pièce où je me trouvais non comme une personne, mais comme une agglomération de cellules. Je m'identifiais, histologiquement, avec l'homme torturé, et il était certain que, d'un moment à l'autre, j'allais être appelé à le ramener à la vie, à tirer du repos de l'évanouissement cet être qui était un autre moi-même, à le faire passer à travers tous les âges de la confiance et de la pure joie vitale, pour me démontrer une fois de plus ma propre fragilité. Je ne sais pas si j'aurais pu soit refuser — après tout, ils pouvaient me contraindre —, soit le tuer, même si cela devait représenter, au bout du compte, la fin de ses maux, même si toutes ses composantes se réorganisaient, se reconstituaient sous la forme d'un homme mort — étendu sur le plancher d'une pièce réservée aux enquêtes, dans le local d'une gendarmerie —, d'un homme mort s'engageant passivement dans la voie de la décomposition.

Certes, c'étaient là des pensées absurdes, déterminées par ma tension nerveuse et par cette situation sans issue. L'image — même placée dans l'ombre de la conscience — de sa joie tactile au premier moment du retour à lui-même, aussi bien que l'identité de structure entre lui et

moi, ne me permettaient ni de continuer de me soumettre aux ordres, ni de le supprimer, même si c'était avec l'intention de lui éviter des tourments après tout inutiles, car j'avais l'intuition qu'il me faudrait assassiner tous les âges qui le composaient, jusqu'aux plus intimes et aux plus obscurs souvenirs. Ce crime, commis à l'égard des innombrables moments de son passé, aurait annihilé le temps amassé et organisé en lui. Tous les instants, qui ne sont transitoires qu'en apparence, et qui, par lui, avaient sauvé leur existence, de même que le témoignage, conservé là, de l'apparition de la première cellule vivante, tout cela aurait été anéanti. Et je ne savais pas si je pourrais résister, parce que je me rendais compte de notre commune fragilité. Jamais je n'ai pensé aux grands mouvements géologiques, à l'implacable glissement de la calotte glaciaire vers les continents chauds, comme j'y pensai cette nuit-là, après m'être arraché à l'encerclement. Je n'avais plus le calme que donne le manque d'importance de toutes nos réalités friables et vouées à leur perte par des phénomènes tenaces et indifférents qui suivent leur cours. J'avais la révélation du sens absolu d'une chose qui pouvait m'arriver à moi aussi, chaque fois irréversible. Peut-être mon erreur était-elle, alors, de ne pas penser en termes clairs à une culpabilité et à une responsabilité pouvant être châtiées. Si j'avais tiré sur le commandant, ou sur l'un de ses acolytes, pour le punir de sa mauvaise action, j'aurais peut-être été un autre homme, en admettant que j'aie pu m'en tirer sain et sauf, et mon existence se serait indiscutablement poursuivie d'une manière différente. Mais, moi, j'avais la révélation de l'universalité du crime, même si un seul homme était torturé et tué; en admettant même que j'eus raison, cette vérité était si lointaine qu'elle ne pouvait que paralyser toute action résolue et efficiente. Il s'agissait de la destruction d'une évolution et d'un élan vital qui s'étaient poursuivis tout au long de dizaines, peut-être de centaines de millions d'années, d'un véritable bouleversement d'ères géologiques, et ce fait était si accablant que, de nouveau, plus rien n'avait d'importance — mais cette fois d'une tout autre manière, non pas en réduisant l'importance d'un événement, comme cette nuit-là, mais en découvrant au contraire à cet événement un sens absolu, qui lui faisait éclipser tout le reste. Au cours de deux mois, deux culpabilités que je me reprochais m'avaient placé
36 dans la zone de deux vérités extrêmes, si universelles que je n'en pouvais tirer aucune conclusion valable, aucune norme à l'échelle de l'homme. Dans l'un des cas, toutes les choses humaines cessaient d'avoir de l'importance, étant irrémédiablement éphémères; dans le deuxième cas, il se passait une chose si importante qu'elle prenait une signification absolue, irréversible: c'était justement cette condensation du temps, dont elle était chargée, qui la rendait universelle. S'il existe une justification à mon erreur logique, elle doit être cherchée non seulement dans la tension nerveuse de cette nuit-là, mais aussi dans le fait que j'avais voulu échapper à une complicité par un meurtre, fût-ce même avec l'intention de sauver un homme, estimant que c'était la seule manière de sortir d'une situation inextricable. Pourtant, dans ces moments d'attente fébrile, la vérité que j'avais découverte me semblait être la seule possible et je ne pouvais ni la regarder en face, ni l'ignorer. Cette vérité me semblait trop importante pour être contemplée; et c'est alors que je pris une décision brusque, et peut-être la plus lâche de toutes. Prêtant de nouveau une attention tendue à tout ce qui se passait autour de moi, épiant pendant quelques minutes le silence (il n'y avait pas le moindre bruit, tout était d'un calme terrifiant), j'ai entrouvert doucement la porte et me suis glissé furtivement dans le couloir. Puis, sur la pointe des pieds, je me suis dirigé vers la sortie. Je m'étais coiffé de mon képi et avait pensé, instinctivement, à l'excuse que je fournirais si quelqu'un me voyait. Je raconterais que j'avais envie de boire un verre d'eau, ou bien non, je dirais plutôt que je n'avais plus de cigarettes et que je voulais m'en procurer quelques-unes. Je passai ainsi devant le bureau du commandant, après quoi je descendis quelques marches et me trouvai en présence de l'officier de service. Il sommeillait sur une chaise, la visière de sa casquette sur les yeux. Je l'ai dépassé, suis sorti dans la cour où la sentinelle m'a salué, la main à la crosse de son fusil. J'ai répondu d'un air plus martial que jamais et j'ai éprouvé une joie immense en sentant sous mes pieds la dureté du trottoir. Ensuite, je me suis mis à courir.

Mes pas résonnaient dans les rues désertes, puis dans les ruelles des faubourgs, faisant aboyer les chiens qui, dans leur fureur, se cognaient la tête contre les palissades. Les murs blancs s'inclinaient dans une direction contraire à celle de ma course. Je n'ai pas rencontré de passant, ou, du moins, je n'ai fait attention à personne. Peut-être les habitants se tenaient-ils dans l'ombre



Le serpent de marbre découvert à Tomi (v. p. 144)

Peinture murale de l'Eglise Princière de Curtea de Argeş (v. p. 144)

des portes cochères, ou bien étaient-ils venus en longues chemises de nuit à la fenêtre, pour prendre l'air, étourdis par la chaleur torride de cette fin de juillet. Mais je n'étais pour eux qu'un bruit qui s'éloigne rapidement; ils n'auraient même pas eu le temps de voir ce que cela représentait, en admettant que quelque chose eût encore pu étonner ces gens qui, depuis des mois, vivaient tout près d'un front sur le point d'être enfoncé, dans une bourgade insignifiante, à présent pleine d'étrangers, avec un air de métropole en raison des nombreux inconnus qui ne cessaient d'y passer. Je pense que les habitants ne se donnaient même plus la peine d'essayer de les connaître, comme ils faisaient autrefois, et le fait que ces passants allaient affronter le danger ou en revenaient n'impressionnait plus personne. Comme dans une métropole, ces étrangers indifférents avaient des coutumes bizarres et étaient aussi avides de plaisirs faciles et brefs que les touristes qui abandonnent leurs habitudes d'austérité quand ils se rendent à Paris. Tant de choses curieuses arrivaient à tout instant, qu'on ne devait certes plus accorder la moindre attention à une silhouette courant dans les rues au point du jour. Bientôt je me trouvai dans les vergers entourant la ville et me pris à courir en zigzag parmi les arbres chargés de fruits, le visage cinglé par les rameaux. J'étais fatigué et presque à bout de souffle, mais c'est seulement alors que la peur me gagna. C'est à ce moment-là, sans doute, qu'ils devaient se rendre compte de ma disparition et se lancer à ma poursuite. Je devais donc gagner du temps, m'éloigner le plus possible. Sous peu, ils allaient prévenir tous les postes de gendarmerie du voisinage et on me chercherait. Il fallait que je profite de l'obscurité. En fait, l'atmosphère était devenue grise. Je n'avais plus que fort peu de temps, une demi-heure tout au plus me séparait encore de l'aube. J'étais sorti des vergers et courais à travers les éteules ou bien me dissimulais dans les champs de maïs. C'est là que la lumière du jour me découvrit. Je m'assis par terre, incapable de poursuivre ma course. J'étais trempé et ma chemise collait désagréablement à mon corps. Le ciel de cendre était devenu vert pâle et, entre les tiges de maïs, je voyais poindre à l'horizon une clarté rose. Je dis tout haut, en souriant: « L'aurore aux doigts de rose. » Maintenant commençait mon *Odyssée*, et j'étais surpris par cette première situation spectaculaire où je me trouvais. Jusqu'à présent, mon agitation avait été purement intérieure et il était rare qu'on s'en fût aperçu. Toujours ordonné, méthodique et calme, ayant horreur de tout ce qui sort de l'ordinaire, je ne pouvais supporter de me donner hystériquement en spectacle. Je me demande combien de mes condisciples se sont souvenu de moi au bout d'un certain temps, après avoir cessé de me voir chaque jour. J'étais destiné à faire partie de la catégorie des gens que l'on rencontre par hasard dans la rue, dont on sait seulement qu'ils ont été à l'école avec vous, dans le temps, mais dont le nom vous échappe, en sorte qu'on ne parvient à se le rappeler qu'après de grands efforts de mémoire. On se souvient plutôt d'une salle de classe, ou encore des vêtements qu'ils portaient en ce temps-là, de la couleur d'une chemise ou d'un costume. Or, voilà qu'un de ces étudiants, de ces internes des hôpitaux, de ces assistants — jeune homme correct, travailleur et, pour employer un mot moins usuel, « diligent », — qui ne s'est pas fait remarquer dans le courant de l'année, ne se signalant qu'à l'époque des examens, fait une chose tout à fait inattendue: il déserte en temps de guerre, il se sauve du front et, bien plus, de la légion de gendarmerie. Je me suis mis moi-même hors la loi, ou plus exactement sous les coups de la loi. Je ne me souvenais pas de l'avoir enfreinte dans le passé, même pour des questions toutes simples et ne comportant pas de conséquences graves. Et voilà qu'à présent j'étais passible de la Cour Martiale, ce qui, en temps de guerre, signifiait la peine capitale. Pendant quelques instants, j'eus la sensation nette de l'atmosphère fétide des tribunaux militaires, puis j'imaginai le peloton d'exécution, au petit matin. Je me souvenais d'avoir lu un jour, dans un journal, le récit d'une exécution qui avait eu lieu à un endroit au nom étrange — la Vallée des Pêchers — et je souris. C'était l'été, et je me voyais moi-même parmi des pêchers en fleurs, tout blancs, marchant dans l'herbe haute et soyeuse, encadré de sentinelles. Je me voyais attaché à l'un de ces arbres fleuris dont les branches ployaient au point de toucher mon front. Tout était facile et bucolique, d'une rare beauté embaumée. On me bandait les yeux, j'acceptais, puis j'entendais le commandement et, enfin, les coups de feu. Alors je tombais, sans avoir mal nul part. Je savais que j'étais mort, et c'est tout. Je n'avais pas peur, au contraire, je me sentais très bien, couché sur le sol, sous les arbres fruitiers. Je souris de nouveau à l'image de cette mort séraphique, à laquelle il ne manquait

que la présence d'anges aux bras levés me portant plus haut que les ramures des arbres, vers un ciel d'un bleu profond où je me perdais, tache blanche (était-ce moi, ou les ailes des anges?). Je ne rêvais pas, mais je me sentais extrêmement léger, comme si, en effet, j'avais flotté dans l'air. Ma respiration s'était calmée. J'étais simplement un peu étourdi par cette nuit d'insomnie et d'agitation. J'avais envie de m'étendre par terre et de dormir parmi les tiges de maïs. Pour le moment, il faisait frais, c'était agréable, mais je savais bien que plus tard la chaleur deviendrait trop forte et saturée de cette humidité de plantes vivant intensément sous les rayons du soleil et transpirant abondamment. La scène de l'exécution idyllique me revenait à l'esprit à intervalles espacés, paresseusement pourrais-je dire, tandis que je songeais à ce qu'il me restait à faire. Au moment où je me rendis compte que pour l'instant, si je retournais là-bas, on ne me condamnerait qu'à une peine légère, pour insubordination à l'arrière du front, peut-être à de ridicules arrêts à domicile, je me revis au milieu des pêchers blancs et roses, entre les troncs tordus desquels on entrevoyait les uniformes kakis des soldats; et, sans éprouver la panique de la nuit, ni la terreur des instants où je guettais les cris de l'homme sauvé par moi pour de nouvelles tortures, sans plus éprouver cette agitation intense, j'avais pourtant la conviction qu'il me serait impossible de revenir sur mes pas. Je ne voulais rien avoir de commun avec ces gens, avec les tortures qu'ils infligeaient, avec leur devoir ou leur désespoir. Il est certain que jamais plus je ne serais appelé à accomplir une tâche aussi ingrate. Et, après tout, même sur le front, mon métier n'était pas de tuer. Mais je ne pouvais plus retourner au milieu d'un monde où de telles choses étaient possibles. Peu importe la façon dont elles se justifient; il ne me suffisait même plus de les condamner. En admettant que, personnellement, je n'avais été et ne serais jamais pour rien dans l'accomplissement de telles horreurs, je ne pourrais quand même plus voir, entendre, sentir près de moi ces hommes, ni porter le même uniforme qu'eux. Je préférais être pris, condamné et fusillé, tout en me rendant parfaitement compte que l'exécution ne serait pas tellement simple, qu'elle ne se produirait pas dans un édénique verger planté de pêchers. Je savais parfaitement que j'aurais très peur, que je sentirais à mon front moite, gluant, les sueurs froides
38 de l'attente. Je sursauterais à chaque bruit et je vivrais dans des cellules infectes, qui me sembleraient pourtant préférables au mirifique verger planté de pêchers. Mais rien de tout cela n'avait aucune importance pour l'instant. Je devais essayer d'arriver à Bucarest, soit en prenant des trains de marchandises, soit en allant à pied; là-bas j'attendrais la fin de la guerre. Je me cacherais, menant une vie primitive. Pour l'instant, je me réfugierais dans les montagnes, qui ne sont pas loin. De toute façon, il me faudrait arriver quelque part, puisqu'en aucun cas je ne pourrais revenir à l'endroit d'où j'étais parti. Par habitude, comme je faisais toujours depuis que j'étais sur le front quand je sortais la nuit, j'avais emporté cette fois aussi mon revolver, et je le tâtais dans ma poche. J'avais un chargeur de réserve, donc douze balles qui pourraient me procurer du gibier ou, éventuellement, mettre fin à toutes mes souffrances au moment où il ne me serait plus possible de résister. Tranquillisé par la décision que je venais de prendre, je m'allongeai un instant sur le sol, vaincu par la fatigue, croyant avoir retrouvé mon calme des derniers temps.

Je me réveillai en entendant un hurlement de douleur, un cri prolongé qui pénétrait au plus profond de ma chair et me glaçait d'épouvante. En même temps, je sentis une odeur de tabac de pipe, un tabac de bonne qualité, discrètement parfumé, avec un arôme exotique de cannelle. Quelqu'un continuait à hurler, comme s'il avait été déchiré par des chiens. Réveillé en sursaut, je fus bientôt debout, après un premier instant d'immobilité, la peur m'ayant coupé le souffle. Les tiges de maïs ondoyaient légèrement au souffle du vent; l'air était déjà brûlant et lourd; les feuilles, à l'extrémité des tiges, étaient presque tordues par la chaleur. On n'entendait rien, sauf parfois un frou-frou, comme une progression de la touffeur montant du maïs, et aussi, les battements violents de mon cœur. Je suis resté un temps immobile, l'oreille aux aguets. J'étais certain d'avoir entendu crier pendant que je dormais. J'avais encore présents dans la mémoire les échos de ce hurlement. Enfin, les battements de mon cœur se calmèrent. Les feuilles et les épis de maïs semblaient ne plus remuer qu'à tour de rôle et par leur propre énergie, comme pour donner un témoignage de leur vie indépendante. Je cherchais, dans l'air, le souvenir de ce hurlement inconnu, et seule la netteté de la perception me convainquit petit à petit que tout n'avait

été qu'un cauchemar. Le cri que j'avais attendu en collant mon oreille à la porte d'un bureau de la légion de gendarmerie avait enfin fait son apparition pendant mon sommeil. J'étais sûr, à présent, que s'il avait retenti en moi, c'est à cause de ma conviction qu'il s'agissait du blessé. J'avais retrouvé, dans ce cri, je ne sais quoi qui me rappelait les traits de l'homme gisant sur le plancher, complètement trempé, encadré de deux seaux rouillés. Assis par terre, je me convainquis de l'indiscutable réalité, mais au lieu de me calmer, comme il arrive le plus souvent après un cauchemar, je cédai à une sorte de panique et revécus en quelques secondes toute cette nuit effroyable: l'attente dans le bureau et le silence sinistre qui noyait toute la gendarmerie et semblait se poursuivre dans le silence de ce champ de maïs. Bien que ne voyant plus les mêmes images, j'avais l'impression d'être toujours là-bas, et il me semblait qu'ici, au milieu des plantes, les mêmes scènes se répétaient. C'était un transfert affectif d'ambiance, une extension illimitée de celle-ci. Ce n'est que très tard que je me suis souvenu du cauchemar de la décomposition histologique des corps vivants, de cet anéantissement des proportions, qui nous menace tous au moment où nous perdons notre précaire équilibre. C'est alors que, pour moi, commença la véritable fuite: je ne voulais pas échapper à un lieu déterminé, à tel bâtiment ou à telle responsabilité (bien que, tout à l'heure, je me fus dit que la retraite n'était peut-être pas la meilleure solution); ce que je fuyais c'était l'impression — qui ne m'a plus quitté ensuite pendant des années — que la violence était toujours possible et que, par elle, tout notre édifice est décomposé en un anarchique ramassis de vibrations. Insensiblement, au cours des années, j'ai été amené à confondre — et peut-être ai-je eu raison — ou en tout cas à assimiler la violence et le crime à la décomposition et au désordre. Il ne me suffisait pas, du moins alors, de penser aux grands cycles biologiques dans lesquels nous sommes encadrés, et peut-être ai-je, pendant fort longtemps, cherché à retrouver la tranquillité de l'été 1944, celle d'avant ma fuite. Je n'y suis cependant pas parvenu, car ma nouvelle expérience me l'interdisait catégoriquement. Le processus a été pénible et a commencé dès la semaine suivante. Ma fuite était imposée par la nécessité de me cacher, mais peut-être était-ce aussi une manifestation de *dromomanie;* c'est ce qui m'arrive, en général, quand je perds mon équilibre. Encore ahuri par le sommeil, je me suis mis en route, me glissant dans les champs de maïs; après un jour de marche, je suis parvenu à la forêt. Ensuite, il m'est arrivé une mésaventure qui a duré près de quatre semaines, durant lesquelles rien n'a pu me tranquilliser, pas même les difficultés auxquelles j'ai dû faire face, pas même la vie primitive que je menais, ni l'effort que je faisais pour m'orienter d'après l'écorce des arbres, d'après les étoiles entrevues parmi les cimes, d'après les clochers des églises aperçues de loin, dans des villages dont j'avais soin de m'écarter. Le fait que j'évitais de rencontrer qui que ce soit — revêtu de mon uniforme, malpropre et épuisé de fatigue, j'aurais paru immédiatement suspect — accentuait mon angoisse. Je faisais alterner l'inquiétude abstraite et le souci de me procurer la nourriture nécessaire, d'inventer un trajet dont moi-même j'ignorais l'aboutissement précis, de me garer de toutes sortes de dangers. La forêt sombre et toujours bruissante, qui ne manquait pas de me déprimer, et les clairières constellées de taches de soleil qui me produisaient une peur instinctive, comme tout endroit ouvert, lumineux, où je risquais de rencontrer des gens, ont été mon asile pendant de longues journées. Je me méfiais même des enfants qui ramassaient des champignons et craignais les femmes qui passaient dans les sentiers en portant leurs fardeaux. Jamais je n'ai remarqué tant de gens seuls, sûrs de leur isolement, repliés, sans contrôle, sur eux-mêmes. Couché à même le sol ou caché par les troncs d'arbres, je regardais furtivement passer des femmes et des jeunes filles seules, toujours pressées, et je suppose que mes yeux devaient étinceler dans l'ombre de la forêt. Je restais immobile et laissais passer par mon esprit des pensées que je ne soupçonnais même pas pouvoir nourrir un jour. Bien que je me sentisse épuisé, mourant de faim et terrorisé, ou peut-être précisément à cause de cela, je me voyais sur le point de les attaquer d'un bond, de leur fermer la bouche avec ma main et de sentir la chaleur de leur corps me pénétrer jusqu'aux os. Je n'en ai pas rencontré beaucoup, c'est vrai, mais le souvenir de mes étranges réactions fut lent à s'effacer; il m'a encore obsédé pendant des années. Mon appétit était généralisé, il s'étendait à tous les plaisirs, parce que tous m'étaient interdits. Vivant en dehors d'une loi sociale que je détestais pour des raisons de morale, je pouvais facilement glisser à la suppression de toute morale, à une violente manifestation de mes instincts.

L'été avait été pluvieux, dans la région, et les champignons avaient poussé en grand nombre. Je m'en suis nourri abondamment, tout en sachant fort bien que je risquais chaque fois un empoisonnement. J'ai fait alors l'expérience de la faim et de la soif, et j'ai volé, m'approchant, la nuit, des villages, pour pouvoir me nourrir. J'arrachais des radis et des navets dans les potagers et, avec quelques allumettes qui me restaient encore, je faisais du feu pour cuire des pommes de terre que je savourais longuement, mastiquant avec application. J'ai été souvent désespéré, prêt à renoncer à ma fuite et à me rendre au premier poste de gendarmerie que je rencontrerais. Mais l'obsession du cri entendu pendant le cauchemar que j'eus dans le champ de maïs, non loin de la petite ville, avait pris une forme étrange. Je ne m'éveillais plus, la nuit, en l'entendant, bien que tant de bruits, dans la forêt, eussent pu être confondus avec ce cri. Mais je me couchais dans la crainte de l'entendre et je vivais sans cesse ce cauchemar sous sa forme négative: il était présent par les efforts que je faisais à tout instant pour l'éviter. Chaque cri d'oiseau me le rappelait, et j'avais la certitude, alors, de ne pas me tromper, de l'avoir réellement entendu et non imaginé. Au bout d'un temps, j'ai commencé à mettre de l'ordre dans mes pensées: je ne pouvais plus vivre ainsi, même au fond des bois. Mais les raisonnements tournaient autour de mon esprit, sans que je parvienne à les rendre cohérents, solidement construits et probants. Je savais, en fin de compte, pourquoi je m'étais sauvé: c'est parce que j'avais eu horreur de la cruauté et de la violence, avec lesquelles je n'étais pas d'accord; je savais qu'il n'existe aucune justification pour torturer un homme blessé, qu'un médecin ne doit pas donner son concours à une telle action. J'avais la nostalgie de ma vision des vieux glaciers qui descendaient impassiblement, des volcans qui recouvraient les villes de cendre, mais tout cela ne me tranquillisait plus guère; j'étais toujours hanté par cette image de la décomposition de certaines structures qui avaient accumulé en elles de longs espaces de temps, des expériences et des efforts innombrables. Et puis il y avait également cette joie du réveil, naïve, enfantine, que je cachais moi aussi au fond de mon être, comme un moment de détente toujours possible... C'était quelque chose d'extrêmement grave, et en même temps de libre, d'ouvert, et tout cela me
40 procurait une inquiétude permanente, je vivais avec la sensation de catastrophes qui m'auraient guetté à chaque pas, plus graves que la mort elle-même, car elles laissaient soupçonner le provisoire de la vie. Plus rien n'était solide et sûr; parfois, en reprenant mes raisonnements qui, dès le début, étaient insatisfaisants, je m'égarais dans les fourrés et il me fallait revenir sur mes pas. J'aurais voulu me reposer en un endroit paisible — sur une chaise-longue — avec, comme prétexte, un livre ouvert à côté de moi, les yeux fermés pour avoir l'air de dormir si quelqu'un s'avisait de me déranger — et penser, pouvoir penser méthodiquement... Je m'asseyais parfois sur une souche, mais tous les bruissements environnants distrayaient mon attention, et je m'imaginais que la vérité se refusait à venir parce que j'étais tout le temps à l'affût, et peut-être moi-même épié. J'allais ainsi de l'avant depuis une semaine déjà, et je souffrais de la soif, n'ayant pas réussi à me désaltérer depuis plusieurs heures même en mâchant des feuilles ou des racines juteuses, quand enfin je parvins à un marécage, au cœur de la forêt. Je me précipitai pour y boire. Au début, je fus frappé par l'image de mon visage barbu (jamais jusqu'alors — et, en fait, jamais par la suite — je ne suis resté si longtemps sans me raser). Mes yeux enfoncés dans les orbites et mon aspect sale et sauvage m'ont fait peur. Je ne pouvais même pas m'imaginer que j'avais cette apparence-là. Je n'ai pas eu toutefois la patience de me contempler plus longuement, car, en dépit du choc éprouvé, je me suis mis à boire cette eau malpropre, couverte d'une couche mouvante de feuilles mortes et d'algues tremblantes, au milieu desquelles s'agitaient frénétiquement de minuscules bêtes aquatiques. J'ai fermé les yeux pour pouvoir avaler sans dégoût cette eau nauséabonde. Je m'étais mis à genoux, penché sur la mare, inconscient, à ce moment-là, de l'animalité du geste et de la position. Ensuite j'ai plongé ma tête dans le cloaque et j'ai senti l'odeur du fond bourbeux. Epuisé par l'effort, je me suis assis par terre et j'ai pris la peine de m'examiner. Dans l'ouverture que ma tête avait pratiquée au milieu des algues, mon visage apparaissait mieux, bien qu'assombri et déformé par l'ombre des arbres environnants. Il se tendait, puis s'élargissait, pour redevenir étroit, selon que là-haut, au sommet des vieux hêtres, une brise commençait ou cessait de souffler. J'aurais voulu pouvoir me changer, me dépouiller d'un corps qui m'était totalement étranger, et rester simplement celui que je me croyais être à

l'intérieur, une partie inaltérable de moi-même qui ne pourrait jamais devenir sauvage, mais était capable d'échapper à toutes les conditions, à toutes les influences extérieures. J'étais écœuré par la saleté et le désordre de ma mise, je ne me reconnaissais rien de commun avec celui dont je découvrais le reflet à la surface de l'eau. Certes, le miroir était imparfait et soumis lui aussi à toutes les variations du dehors, mais il ne pouvait pas me déformer à l'excès: il devait quand même y avoir du vrai dans cette image qui, en quelques jours, établissait un lien entre moi et un barbare hirsute. D'une certaine façon, le déplaisir que j'éprouvais à me regarder était compensé par un sentiment de libération à l'égard de ma propre personne: cette image ridicule ça ne pouvait pas être moi. Ma véritable personne devait se trouver ailleurs. Mais, ayant une formation biologique et médicale, étant habitué à accorder la plus grande importance au corps, puisque ma profession était précisément de le guérir, je ne pouvais que repousser toute idée s'opposant à un parallélisme entre mon physique et moi. J'étais encore en train de chercher une constante, une formule unique et inaliénable, quand, légèrement détaché, par la pensée, de l'analyse détaillée de ma propre image, je portai mes regards vers la vie grouillante du marécage. Dans ce coin isolé de la forêt, non loin des endroits où la guerre dressait les hommes les uns contre les autres, se déployait une vie mirifique. Des bandes de têtards grégaires sillonnaient l'eau, la marquant de longues traînées grises. A la surface, la vivacité des insectes minuscules n'indiquait aucun souci apparent : ils effleuraient l'eau, glissaient le long des algues et, parfois, étaient vivement gobés par de petits animaux. J'ai imaginé les milliards de bactéries en proie à une frénésie similaire, qui se multiplient, se nourrissent et disparaissent, happés par les gueules agiles des têtards, infatigables dans leur quête de nourriture. Sur les bords du marécage, dans la partie fangeuse, un œuf se brisait sans doute à chaque instant, pour laisser paraître un embryon qui commençait aussitôt à frétiller. Sans une seconde de repos, sans un moment de répit, tous ces êtres cherchaient leur nourriture. La forêt entière, qui jusqu'alors ne m'était apparue que sous la forme d'un lieu d'épouvante et de ténèbres où les ombres dessinaient des figures fantastiques durant les nuits de pleine lune, commençait à être animée non seulement par les fantasmes nés de mon imagination terrorisée, mais aussi de l'intérieur, sous une forme radiographiée, si j'ose dire, bien que le mot fût impropre car ce n'était pas moi qui la pénétrais comme un faisceau de rayons X, mais au contraire c'était l'intérieur qui faisait irruption au dehors, qui éclatait en brisant l'écorce des apparences. Il n'existait plus d'arbres aux branches silencieusement ployées, plus de souffles légers, plus de troncs ni de feuillages. En fait, il n'existait plus de choses inanimées. Toutes les plantes, considérées sous cet angle — je reconnais qu'une telle vision pouvait être déterminée par la fatigue, la peur, la faim et la soif — devenaient animales, adoptaient des mouvements violents. Tout ce qui, vu de l'extérieur, semblait se produire en un temps si long que les mouvements ne pouvaient être observés — les tropismes, l'étouffement des jeunes plants par les grands arbres, l'assassinat des surgeons, la montée de la sève et la transpiration invisible des feuilles — tout s'accélérait, et j'assistais à une lutte et à un effort végétal, comme si je voyais s'affronter des bêtes de la jungle. Il n'y avait plus de brise légère, paresseuse, il n'y avait plus rien de poétique, tout était devenu fonctionnel et avait acquis des finalités précises. En effet, je crois que je ne créais rien, mais que, tout simplement, j'accélérais le déroulement de ces lentes embuscades qui, pour être imperceptibles, n'en étaient pas moins menaçantes. L'apparente immobilité des plantes me semblait tout bonnement une manifestation de sadisme, un savant et pervers ralenti, une attente, un simple jeu des apparences. Car, en fait, toutes ces plantes, toutes ces espèces qui s'affrontaient et se détruisaient, je le savais bien dès ce soir-là, étaient des comprimés de millions d'années d'expérience, les résultats, souvent, de phylogénies communes, les hypostases des mêmes événements qui ne survivaient qu'en elles. Il y avait là — et c'était peut-être un immense gaspillage d'énergie — l'annihilation d'efforts fournis depuis très longtemps. Sous leurs divers aspects, les ères géologiques, les mêmes ères géologiques, se supprimaient après avoir fait, ou exigé, tant d'efforts pour assurer leur survivance. Violent et insouciant, l'univers s'anéantissait lui-même sans cesse. Mes regards se tournaient à la ronde et voyaient se dessiner les détails de certaines branches tordues par le tropisme dans la direction du soleil, des imbrications déterminées par la coexistence. En bas, plus près de moi, les têtards s'agitaient, striant l'eau de longues bandes grises. Là aussi, le même manque d'attention et de permanence, sous

le masque, précisément, de la conservation. J'ai plongé ma main dans l'eau et j'ai ramené un têtard. Il continuait à se débattre et, bien qu'étant en danger, ne voulait pas perdre une proie minuscule, un animal microscospique en train, lui aussi, de se nourrir, sans doute, et ainsi de suite. La queue du têtard — se débattant avec une relative violence, étant donné ses dimensions — avait la même vigueur, toutes proportions gardées, que celle de la baleine; et le creux de ma main était chatouillé par ce contact mou et froid. « Il se nourrit », me dis-je, et je sentis, je compris combien la faim m'avait tourmenté durant les derniers jours. A chaque instant, le têtard devient tout autre chose, non comme cellules, mais comme matière intérieure, comme substance. Faisant appel à mes connaissances de biologiste, j'imaginais les jets de substances qui entrent et sortent à tout instant à l'intérieur et hors de chaque cellule. Au bout de quelques minutes, la cellule est totalement autre, comme une bâtisse dont on remplacerait sans cesse les briques. Il est pourtant étrange de se dire que, malgré de petites variantes, l'ensemble continue à exister, bien que la seule chose permanente, en fait, soit la forme, la maquette. Au début, cette idée s'est présentée à moi comme une joie, comme une pause dans la vision précédente, alors qu'elle-même n'avait pas encore été expressément formulée. En effet, la forme demeure, schéma idéal en quoi se convertissent toutes ces substances. Il existe donc un point de résistance à toutes les auto-destructions. De là peut-être l'immence indifférence qui préside à ce gaspillage d'énergie. Un schéma idéal, maintenu dans un équilibre toujours précaire, mais maintenu quand même. Et peut-être que par-delà les apparences, tout comme je suis resté moi-même en dépit de l'aspect hirsute et barbare que j'ai vu dans la glace sans tain de la mare, il existe une certaine proportion mathématique à laquelle doit se soumettre toute cette agitation. J'ai dû décomposer tout le faux calme pastoral environnant, toute cette tranquillité superficielle, pour en découvrir une autre, plus profonde que celle que m'a fourni la contemplation. Il me semblait en effet fabuleux que tout mouvement doive se soumettre à un schéma préétabli. En dépit de son agitation, toute l'énergie est pourtant tenue de se cantonner dans les limites de la membrane d'une cellule, être disciplinée par cette forme. C'est ainsi que s'instituent les hiérarchies et l'ordre. L'élan est

sans cesse freiné. Une forme est annihilée pour s'inclure dans une autre. J'ai rejeté le têtard presque sec et j'ai osé regarder autour de moi d'une manière différente, avec plus de calme, avec une ironique supériorité. Quoi qu'ils fassent, ils sont soumis, et moi, connaissant leur structure, j'étais tout près de certaines permanences à même de limiter la plus dangereuse expansion. J'avais ma part de gloire, parce que j'avais découvert la chose qui ne peut être détruite par aucune des manifestations brutales. Je me sentais délivré, comme si on m'avait déchargé d'un poids que j'aurais porté sur les épaules. Je n'avais plus tellement faim et ne me sentais plus aussi fatigué. J'aurais applaudi joyeusement, et même, comme un enfant, aurais-je peut-être fait la nique à la forêt, pour la persifler, la narguer, si ma satisfaction n'avait eu la froide température d'une découverte ne permettant que la connaissance sévère et la détermination d'une forme bien fixée, que l'agitation ambiante semblait ignorer. Je n'éprouvais pas une joie enfantine, exultante, mais me sentais, au contraire plus calme. Devant la nature, le marécage, les plantes et le vent, j'éprouvais le même sentiment empreint d'ironie — mais non dépourvu d'une onde d'admiration — que j'avais eu pour mon vieux professeur. Je ne me serais pas permis de rire, mais seulement de sourire, et mon sourire à peine perceptible au dehors (je me préparais déjà à entrer dans une zone de manifestations imperceptibles) me soulageait et me détachait, me situant à une distance qui donnait à toutes choses une teinte bleue. En effet, au début — avant d'avoir pu bien préciser ces idées par de longues, de très longues opérations de la pensée au cours des années suivantes — il m'avait semblé que j'existais dans un univers bleuté où les couleurs s'unifiaient et pâlissaient. Je me suis répété une fois de plus qu'en dépit d'une permanente ingurgitation et d'une continuelle dépense d'énergie, chacun de ces êtres demeure ce qu'il est, se soumet à des formes figées, préétablies. Je découvrais avec stupeur qu'en fait j'avais su cela depuis toujours, que je l'avais appris au cours de toute mon existence, alors que je donnais un nom aux choses, et que toute mon éducation avait adopté pour prémisse exactement ce que je croyais découvrir en ce moment. Rien de plus naturel, puisqu'en fin de compte c'est l'idée de permanence qui m'était soulignée. Une découverte tenant de la révélation, une découverte absolument nouvelle et sans aucun rapport avec mon expérience antérieure, aurait dû, même à mon point

de vue, me paraître suspecte. Je me suis étendu sur un lit d'herbes et de feuilles, l'esprit sensiblement allégé, et, pour la première fois après tant de jours, vraiment décontracté. Chose étrange dans ma situation, je n'avais plus du tout peur et n'éprouvais plus le besoin d'imaginer une exécution dans une féerique vallée de pêchers en fleurs, ni une légèreté anormale et un mouvement ascensionnel vers le ciel bleu, comme lorsque j'avais pris la résolution de ne plus retourner là-bas. Je ne regrettais pas d'être parti, ne pouvant accepter d'être complice d'une torture, mais à présent je la condamnais sans passion, et j'avais plutôt conscience de son inutilité et du ridicule qui s'en dégageait, que de son horreur véritable. Je ne pensais pas à la mort, car je supposais, conformément aux idées qui me passaient par l'esprit avec une certaine lenteur, empreinte de certitude, et sans fébrilité, que la mort est, tout de même, un phénomène individuel, qu'en fait, elle n'existe pas. C'était ma première grande erreur de logique. Ayant échappé à la terreur, je me sentais tout prêt à excuser un grand nombre de faits engageant des responsabilités précises. Je n'imaginais plus des glaciers implacables et lointains, la vie humaine ne me semblait pas dépourvue d'importance et vouée de toute façon à sa perte par l'intervention d'un certain nombre de forces incontrôlables, comme durant cette fameuse nuit où j'étais revenu du front. L'existence des hommes avait de l'importance pour autant qu'elle se déroulait dans les limites de certaines formes déterminées, qu'elle se dissolvait dans sa propre généralité. Moi aussi, j'étais un cas individuel, et c'est cette individualité qui constituait justement le côté non-essentiel. Voilà pourquoi il pouvait périr. Seul le non-essentiel périt — raison, d'ailleurs, pour laquelle, il n'est pas essentiel. Ma résolution de me consacrer à l'histologie au lieu de faire de la médecine clinique avait commencé à prendre forme là-bas même, dans la forêt. J'avais de nouveau la nostalgie du microscope, du calme de la salle de laboratoire, où ne pénètrent pas les gémissements. La lumière y est filtrée par des rideaux, et je me souvenais des lamelles du microscope, portant des préparations bien fixées et nettement colorées. L'essentiel, c'est là qu'on le trouvait, sur ces lamelles, non dans l'agitation stérile dont se préoccupaient les physiologues. Nous autres morphologues avons cru bien longtemps que nous étions les dépositaires de la vérité et que la physiologie ne prenait un sens que dans la mesure où elle décrivait les efforts déployés par chaque cellule pour conserver sa forme. «Toutes les révolutions et tous les efforts sont conservateurs— me suis-je dit un jour — au bout d'un certain temps et les trombes de substance qui pénètrent et qui sortent ne font rien d'autre que se subordonner. » Il est vrai, ai-je pensé plus tard, que les formes se modifient aussi, mais il existe tant de lois biologiques qui démontrent que, pratiquement, l'évolution est une superposition des formes, incluses toutes dans les manifestations ultérieures...

Ces lettres constituent la preuve de mon échec. Le plaisir que j'ai éprouvé ce premier soir où je t'ai écrit, alors qu'assis à mon bureau j'ai eu la révélation de certaines formes modifiables, aplaties et porteuses du sentiment que tu m'as transmis, était la vengeance d'un côté de l'antinomie, celui que j'avais exclu, là-bas, dans la forêt, et que j'ai ignoré ensuite systématiquement pendant tant d'années. Le mobilier de la pièce s'écrasait et changeait de proportions; c'est toi qu'il symbolisait, ou peut-être, plus exactement, est-ce toi qui symbolises cette faculté qu'il a de se modifier, et que j'ai repoussée, la considérant comme un véhicule de dangers et d'inquiétudes. Il m'a fallu, en multipliant les efforts, jour après jour, pénétrer jusqu'à la racine de mon attitude pour m'expliquer ce que tu es, pour me rendre compte de ce qu'a représenté cette déviation si brutale des règles que je m'étais fixées. En définitive, la plupart des hommes, même s'ils ne croient pas avoir des pensées trop austères, ne s'éprennent cependant pas de jeunes filles ayant trente ans de moins qu'eux. Qui aurait pu imaginer qu'une telle chose allait m'arriver? Mon équilibre est à présent ébranlé. Je pense savoir pourquoi j'ai dû assumer le ridicule de cet amour secret, et des lettres qui l'accompagnent, et pourtant tout n'est pas fini. En fait, en ce moment, très tard dans la nuit, je pense à toi, qui me manques tant, et je ferai mon possible pour te rencontrer le plus tôt possible. Peut-être oserai-je même te parler. J'ai encore à parcourir un long chemin à pied jusqu'à la maison, et pendant ce temps je déciderai ce que je vais te dire si, finalement, j'en ai le courage. Je dois préparer plusieurs variantes.

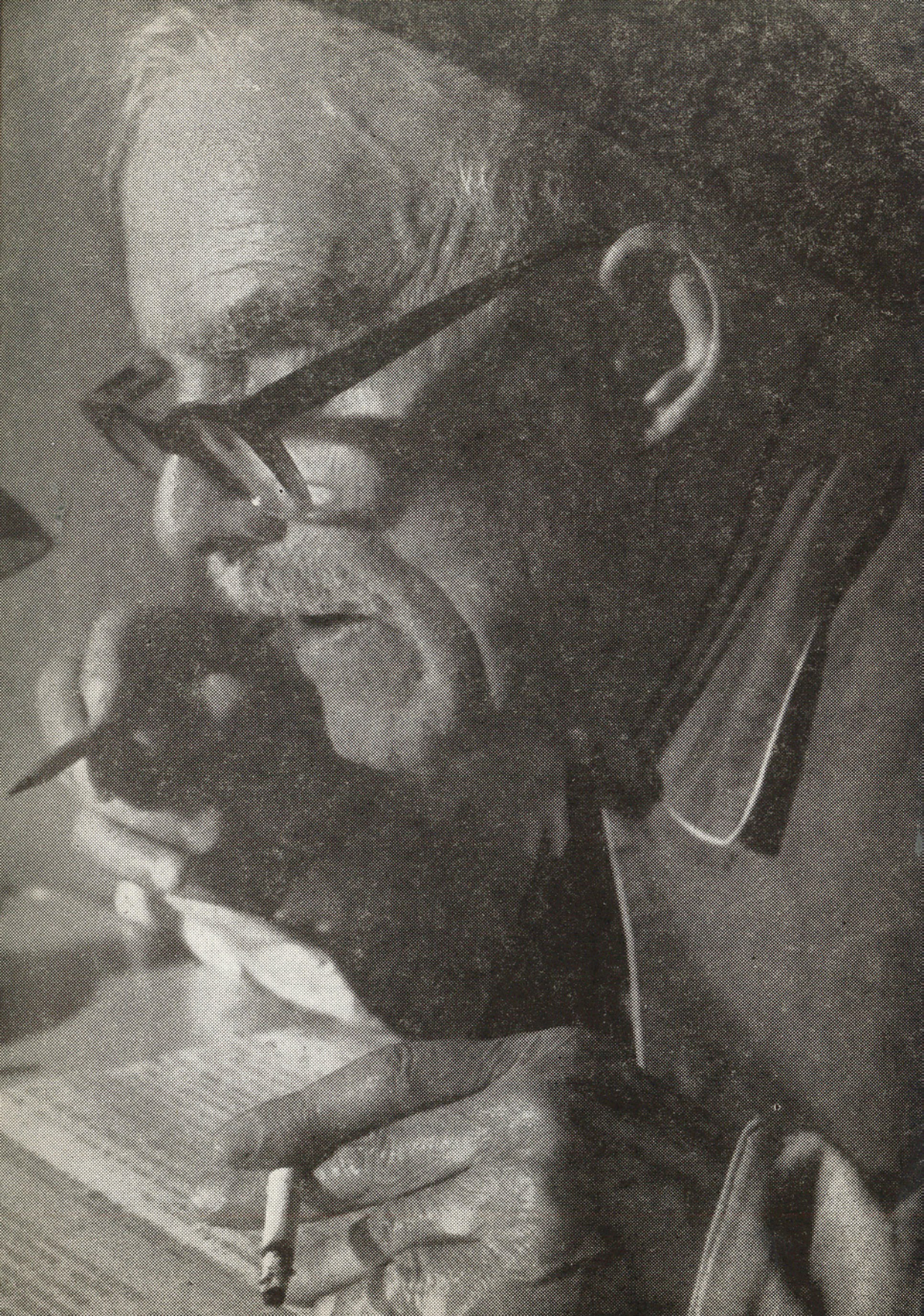
*En français par Constantin Borănescu*

# ARGHEZI

*hommages, poèmes, prose, réflexions, témoignages, interprétations, tableau biobibliographique, iconographie*

Comme le fer rougi étreint par un étau,
la lettre de la flamme et la lettre forgée
étroitement s'accouplent dans ce livre.
L'esclave l'écrivit, le seigneur le savoure,
sans percevoir que pèse en son tréfonds
tout le courroux de mes ancêtres.

Tudor Arghezi



## Entre deux nuits

*J'ai enfermé la pelle en ma chambre la nuit*
*Dehors soufflait le vent. Dehors tombait la pluie.*

*Et j'ai creusé ma chambre sous la terre très loin*
*Dehors tombait la pluie. Dehors soufflait le vent.*

*J'ai rejeté la terre du trou par la fenêtre*
*Noire était la terre, bleu le rideau céleste.*

*La terre jusqu'aux vitres monta et au-dessus*
*La cime était le monde et là pleurait Jésus.*

*Et se cassa la pelle en creusant dans la terre*
*C'est Dieu qui la cassa avec ses os de pierres.*



*Par le temps je revins descendant dans la nuit*
*Et dans la chambre vide je retrouve l'ennui.*

*J'ai voulu remonter aux sommets, mon regard*
*Découvrit une étoile. Au ciel c'était trop tard.*

En français par Eugène Ionesco
et Ilarie Voronca

## Les morts

*Les morts sortent*
*Sous la voûte avec cloche de la porte.*
*Ils sont dix*
*Epaule contre épaule,*
*Ils s'en vont par deux dans les cercueils,*
*Sans mère, sans prêtre, sans croix*
*Ils s'en vont ensemble*
*Par la glace et par la lune.*

*On a effacé dans le registre*
*Les dix rendus à l'univers,*
*Les bras doucement posés*
*Sur le ventre vide.*

*Affamés, ils ignorent la faim*
*Et raides, ils ont oublié le gel.*
*Leurs blessures violettes, infames signes,*
*Seront guéries dans le ciel.*

*Bon voyage: Vers la fosse commune !. . .*
*Que la terre vous soit meilleure,*
*Que les messieurs qui vous ont condamnés,*
*Que les prêtres qui ne vous ont pas assistés.*

*Et prenez garde*
*De ne pas vous embrouiller,*
*Car demain soir ou peut-être ce soir même*
*A l'heure où on allumera les étoiles de cire*
*Vous passerez une fois encore*
*En jugement.*

En français par Eugène Ionesco
et Ilarie Voronca



## Psaume

*Je t'observe au milieu du silence et du bruit*
*Et je te guette dans le temps, comme un gibier.*
*Que sais-je? est-tu mon épervier longtemps cherché?*
*Faut-il que je te tue? ou qu'à tes pieds je prie?*

*Pour croire sans réserve ou même pour nier,*
*Je te cherche ardemment, vainement et sans trêve,*
*De tous ceux que j'ai fait tu es mon plus beau rêve,*
*Et de ton ciel je n'ose te précipiter.*

*Ainsi qu'en un reflet qui court en ondoyant,*
*Tantôt tu disparais, tantôt tu te dévoiles;*
*Je t'aperçois parmi les poissons, les étoiles,*
*Comme un taureau sauvage à l'onde s'abreuvant.*

*Seul à présent, dans ta grande légende, en piste,*
*Je suis resté pour me mesurer avec toi,*
*Sans vouloir victorieux sortir de ce combat.*
*Je veux toucher ton corps et hurler: «Il existe !»*

En français par Charles Moisse

## Psaume secret

*O, toi, celle qui lors t'évadas*
*des chemins de ce monde naguère !*
*Qui ton front sur mon âme posas*
*y prenant la place de ma mère,*
*Femme toute en moi éparpillée*
*comme la fragrance en la forêt,*
*En songe écrite, chiffre secret,*
*en mon tronc comme hache plantée.*
*Toi qui accrochas ma vie au chant*
*les bras serrés autour de mon cou,*
*Et sus me la faire chercher, en*
*puisant à tes paumes et tes joues.*



*Toi qu'en bracelet, là, j'ai portée*
*au poignet servant de la pensée.*
*Avec qui j'aspirai à bercer*
*le nouveau-né de l'humanité*
*Rose ô combien pure que des clous*
*de diamant sur ma croix étalent,*
*Qui au moindre geste, à chaque coup*
*perds une étoile avec un pétale.*
*Toi, foyer de mes désirs fiévreux*
*et fontaine aussi des soifs sans nombre*
*Et terre promise par les cieux*
*riche de troupeaux, provende et ombre.*

*Toi qui le transfigurant sus faire*
*vague marine de mon chemin,*
*Conduisant ma voûte solitaire*
*de remous en remous jusqu'au loin,*
*Et comme nuit grandissent mes rives*
*à mesure que croissent les flots,*
*Toi qui laissas errer, fugitives,*
*mes douloureuses, souffrantes eaux;*
*Où sont donc tes mains pour rappeler*

*dans l'air la lumière, ses racines?*
*Où sont donc tes doigts pour extirper*
*de ma couronne l'amas d'épines?*
*Et ta hanche au creux de l'herbe, étreinte*
*par les lianes qui sur ton sein*
*Nu, écoutent l'amoureuse plainte*
*conquise, à l'instant même où elle s'éteint?*

*Toi qui fais frémir lorsque tu passes*
*de la tête aux pieds les peupliers,*
*Et tout ce que tu rencontres enlaces*
*d'un réseau de fraîcheur, embrasé.*
*Toi qui scrutes, tandis que la fièvre*
*fait jaillir du corsage tes seins*
*Pour que les baise le feu des lèvres*
*et douces les caressent les mains,*
*Le long désert du temps que sillonnent*
*faucons de cendre et sable sans fin,*
*Auxquels le vent incessamment donne*
*apparence sans visage aucun;*

*Des chemins de ce monde naguère*
*— flèche au loin vouée à s'égarer —*
*Tu t'évadas, et ta beauté chère*
*semblait bien faite pour me leurrer.*

*Mais puisque tu n'as pas pu défaire*
*le sort qui guettait ton être, ni*
*Pour lui faire mordre la poussière*
*ériger la haine devant lui;*

*Hors de la terre dresse l'oreille*
*en l'heure nocturne et entends donc*
*O inoubliable, sans pareille,*
*mon implacable malédiction !*

En français par Aurel George Boeştcanu



## Cache-cache

*Mes chers petits, on va se mettre*
*A rejouer un jeu bizarre.*

*J'ignore quand. Peut-être*
*A la tombée du soir.*

*Un jeu perfide qui mélange*
*Vieillards, fillettes, diables, anges,*
*Chiens et oiseaux, larbins, patrons,*
*Jeu que nous tous savons*
*Jouer à la perfection.*

*Pour sûr, on s'aimera comme devant,*
*A table, tous, unis, joyeux*
*Sous l'ample tente du bon Dieu.*
*Un pied deviendra gourd; l'œil sec; puis gauches*
*Seront les mains; et la langue en filoche.*

*Le jeu a commencé. Brise, légère.*
*Je ris. Me tais. M'étends par terre.*
*Je suis muet comme le marbre,*
*Et vais me mettre, solitaire,*
*A l'ombre, par exemple, de cet arbre.*



*Vous retrouverez dans la Bible*
*Ce jeu que Christ jouait aussi,*
*Puis, après lui, d'autres qui, pris*
*De fièvres et frissons terribles*
*Surent finir ce jeu joli.*

*Ne pleurez pas outre mesure,*
*N'accordez pas trop d'importance*
*Si père, au pas de sépulture,*
*S'enfonce en terre molle ou dure.*
*Ce jeu, c'est par la mort que ça commence.*

*Pensez donc que Lazare aussi,*
*Tout bel et bien enseveli,*
*Ressuscita. Et faites comme si*
*Rien de très neuf ne s'accomplit.*
*J'y penserai, là-haut, parmi mes bons amis.*

*Père a eu soin de nous laisser*
*Prés verts, greniers et bestiaux*
*Maisons, moutons, tout ce qu'il faut*
*Pour le coucher, pour le manger*
*Père a eu soin de tout laisser.*

*Tous, un jour, ressusciteront.*
*Chez eux retrouveront épouses*
*Filant la laine en blanches blouses.*
*Des travailleurs, filles, garçons, l'accueilleront.*
*Tous les vivants nous reviendront.*

*Eh, mes petits princes charmants,*
*Costauds et gais, et bons-vivants,*
*Comme feu vos arrière-grands-parents.*
*Apprenez que, pour le moment,*
*Père sera, un mois, absent.*

*Puis, des retards; puis, des délais,*
*Car votre père n'est*
*Plus aussi fort. Ses forces fondent;*
*Il ne peut plus, en temps voulu, venir à pied*
*De l'autre monde.*

*Vous, mes petits, vous voilà grands,*
*Vous voilà, tous, casés, savants;*
*Vous avez brus et revenus;*
*Maman tricote des fichus,*
*Et père n'est plus revenu...*



*Tel est le jeu , mes petits gars,*
*Qu'on joue à deux, qu'on joue à trois,*
*Qu'on joue à tant que tu voudras.*
*Un sacré, fichu jeu. Qu'importe? !*
*Que le diable l'emporte !*

En français par D. I. Suchianu

## Archéologie

*Mon âme bien souvent se remémore*
*— d'un mouvement tenace et continu —*
*un long passé dont rien ne m'est connu,*
*mais dont les ossements gisent encore*

*au fond de moi, dérobés à mon œil.*
*La terre ignore aussi que des statues*
*peuplent son flanc, de terre revêtues,*
*et que sans nombre y dorment les cercueils.*

*Murmure d'épitaphes, qui demeure,*
*collier de mots sonores et défunts.*
*Le temps, dans l'air, est borné par les heures,*
*ainsi que les œillets par leur parfum.*

*Le silence a perdu les voix d'antan*
*qui l'emplissaient de musiques secrètes.*
*C'est leur poussière seule que j'entends,*
*se défaisant, s'étant déjà défaite.*

*Parfois pourtant tout s'éveille et s'attise,*
*comme en un ouragan démesuré.*
*Les siècles me dévoilent leurs assises.*
*Je veille là, sur leur dernier degré.*

En français par Annie Bentoïu

## Imprécations



*Par les blés ondoyants et les champs de ciguës,*
*les fuyards débouchèrent enfin dans le désert,*
*à l'heure où, comme un taureau de sa corne aiguë,*
*la lune perça muette, l'opaque nuit sévère.*
*Ainsi maudirent-ils la ville qu'ils quittèrent:*

*Que les jardins des riches et les pauvres enclos,*
*retournent dans la nuit, la boue et le chaos,*
*Que la cité s'écroule dans le limon livide,*
*uniquement veillé par les ronces et le vide.*
*Que les sources tarissent et la mer soit séchée,*
*que le soleil s'éteigne comme bougie soufflée,*
*qu'on voie les horizons s'effriter comme cendre,*
*pluies de suie et scories sur terre descendre*
*et pas une goutte d'eau, que le vent courroucé*
*butant contre les monts, y demeure coincé,*
*convois de chenilles et de taupes errantes,*
*traversent des charognes d'anciennes gloires puantes.*
*Dans les vastes salons et les pourpres du trône,*
*pulullent par milliers les souris, les rats trônent.*
*Que parmi l'or et les trésors de la couronne*
*nichent des mites et des vers inconnus dans nos zones.*
*Sur les guitares, les violons et les trombones,*
*étendent les araignées leurs cordes aphones.*

*Mais d'abord, que la vie malade de durée*
*ne s'éteigne pas d'emblée,*
*que la torture soit longue,*
*et lente à commencer,*
*que l'air soit épais, brûlant comme du vinaigre*
*que la journée soit longue,*
*morose, morne et maigre,*
*boiteuse et chancelante comme barque fêlée,*
*que l'heure languissante tarde à s'achever,*
*que la seconde vous semble infinie, intense,*
*traversant votre âme, comme une vague immense,*
*chaque seconde par l'aiguille du temps accrochée,*
*en sciure et charpie qu'elle soit effilochée.*
*Que la gorge sèche, brûlante, assoiffée,*
*cherche la salive pour se désaltérer,*
*que la langue tuméfiée, léchant la lumière diffuse,*
*se torture en vain: que la lumière se refuse.*
*Et pendant que sèchent, toutes les eaux des champs*
*les gens sur la route passant*
*dans les traces des sabots*
*des troupeaux de bestiaux,*
*dans la boue se penchant*
*qu'ils boivent du sang*
*et n'ayant pas assez bu*
*que tous les raisins mordus*
*vous remplissent la bouche de pus.*
*Que du ciel, des bourrasques de plombs, par rafales*
*vous pourchassent dans les champs, vous fouettant*
*avec des chambrières aux pointes d'étoiles.*
*Que les rocs se fendent en gravier pointu, tranchant*
*poursuivant tes semblables en tourbillonnant.*
*Cherchant le repos, que la terre les pique,*
*quand vient le sommeil, surgissent les aspics.*

*Quant à toi, charogne, enduite d'onguents, suintante,*
*je te maudis: pourris debout et puante,*
*que ta moelle pousse, riche, épaisse, grossière,*
*enflée sur sofas, portée sur civière,*
*qu'on ne distingue pas ton pied de ton front,*
*comme la cruche, fragile,*
*comme la citrouille, rond.*
*Qu'à chaque cartilage, à toutes les jointures,*
*tu ressentes de cuisantes brûlures,*
*qu'un œil se rétrécisse en s'étranglant,*
*tout en clignotant rapidement,*
*tandis que l'autre reste écarquillé*
*figé comme en rêve et glacé.*
*Quand la haine, la colère t'envahissent*
*que des muscles tendus, des étincelles jaillissent*
*voulant accomplir mille*
*que tu réussisses à peine six.*
*Quand dans ta fureur tu voudras*

*Hurler, crier, comme un putois*
*qu'il n'en sorte qu'une toute petite voix*
*que tu n'entendes même pas*
*tellement fluette elle sera*
*Et que tu constates avec terreur*
*que tu es tout tremblant de peur.*
*Quant à toi, bête aux noires pensées*
*que ton derrière soit fixé*
*par des verroux cadenassés*
*et méthodiquement déchiqueté.*
*Qu'avec un clou ton foie l'on tourmente*
*que ton oreille crie, et que ton nez chante*
*que tes molaires et toute ta dentition*
*éclatent dans ta bouche avec détonation !*
*Que tes soupirs, tes baisers soient rendus écœurants*
*par ton haleine immonde, puante,*
*exhalaisons d'eau stagnante*
*dans un tombeau béant.*
*Aux doigts de la main que surgisse*
*chaque semaine un panaris*
*et les jours de fête, pardi*
*à l'un des orteils aussi !*
*Que tes désirs inassouvis*
*creusent tes joues,*
*que par des furoncles endoloris*
*tu ne puisses remuer le cou,*
*que ton nombril nanti d'une enflure*
*saigne sous ta ceinture,*
*que tes chevilles traînent*
*par de lourdes chaînes*
*des cranes camus*
*par des clous perclus*
*ricanant, grinçant des dents,*
*vengeance demandant:*
*péchés mortels, injustes châtiments*
*massacres d'innocents.*



En français par M. E. Balaban

## L'ombre

*Je te poursuis le long des ères et des âges*
*depuis ce temps où tu marchais à quatre pattes,*
*où tu errais dans la terreur, traquée des bêtes*
*et ne cherchais partout que gîte et nourriture.*

*Compagne sans un mot, immobile ou mouvante,*
*copie fidèle, identique à ton moule:*
*côte à côte nous nous serrions, épiant aux aguets,*
*le pas de plomb des bêtes sous les branches.*

*Ainsi cachés au fond des grottes, toi et moi,*
*savais-tu que tous deux nous n'étions que le même,*
*par une double souche ajointés ici-bas,*
*grâce au faible tissu de l'air qui nous divise?*

*Je suis cette ombre irréductible à toi liée.*
*Et j'ébauche à jamais la forme de ton corps*
*sur les sables brûlants ou les rocailles frustes,*
*comme un noir d'araignée tournant autour de toi.*

*Je suis ce pan de nuit, l'offre pour ta naissance.*
*Je sors et rentre en toi à l'aube ou au couchant.*
*Tu me fuis, me reviens dans la grande ténèbre,*
*moi, le double de l'homme et des jours qui s'en vont.*

*Tout ton destin en moi se dépose, invisible.*
*Devine donc le temps, s'il sera vide ou plein,*
*Les gonds murés, dans le secret, tournent sans bruit,*
*et seul en sort un signe de fumée.*



*(La Louange de l'Homme, 1957)*

En français par Luc-André Marcel

## La demoiselle

*Haute, souple et depuis longtemps passée d'âge,*
*elle n'est femme, homme ni rien.*
*L'aube n'est pas levée qu'aux champs elle chevauche*
*au temps de la semaille ou des moissons, très âpre et pingre.*

*Au mariage fut revêche et ne céda jamais.*
*Les lestes officiers avec les hobereaux*
*s'en allèrent déçus, aucun ne semblant digne*
*de son osseuse et forte main.*

*Voici, verbe incarné, en chair et souffle,*
*une troisième espèce humaine.*
*Où luit la fraise de la bouche on tailla une poche.*
*Son corps est un sac étroit rempli d'os.*

*Femme-non-femme et sans quelque vertu,*
*plate comme plateau, comme rouleau de paillasson,*
*saturée de ténèbre et écœurée du jour*
*et toute inachevée, hommasse.*

*Chez elle, elle se boucle et relit de gros livres*
*et voit bien que la science est inutile au monde*
*et ne console point. Elle s'en passera.*
*Elle vieillit, penchée sur la page incomprise.*

*Par tant d'années aigrie, sa rage crie revanche.*
*Elle s'est fait tisser un fouet à bestiaux*
*et chasse les vilains parmi blés et maïs.*
*Le long fouet foudroie les épaules des hommes.*



*Les dos sont lacérés, les doigts sont écrasés*
*par cette demoiselle en pantalon et bottes.*
*Cent serfs a mutilé, les chassant à cheval*
*et autant de troupeaux qui touchaient à son herbe.*

*Ecoute, demoiselle, l'arçon traîne au fusil*
*et ton carlin sautille autour de ton cheval.*
*Il happe, furieux, mord et ne lâche plus.*
*Le règlement de compte arrive. En garde, demoiselle !*

En français par Luc-André Marcel

## Psaume

*Sur mon coursier de vent, comme le Prince des légendes,*
*j'ai parcouru terres et bois du haut en bas,*
*mais aux crêtes touchant, barrées de précipices,*
*j'ai vu qu'on ne pouvait maîtriser la hauteur.*

*Dans l'éclat de la nuit, en leur splendeur aveugle,*
*les astres m'appelaient et me happaient les gouffres.*
*J'ai pris, par le désert, le chemin le plus long.*
*Mais il n'en est aucun qui jusqu'à toi conduise.*

*Mes vers t'ont harcelé, mes mots et mes syllabes.*
*Je t'ai quêté sur les genoux, à quatre pattes.*
*Me voyant si servile en si humble supplice,*
*je crus que ta pitié s'en émouvrait.*

*Depuis toute une vie j'espère un entretien.*
*Toujours tu t'es caché pour peu que je me montre.*
*Mes mots de suppliant frappent partout ton seuil.*
*Il n'est que cadenas, barres de fer, verrous.*

*M'acharnant aux écueils, je veux les briser tous,*
*mais je vois bien qu'il faut commencer par t'abattre.*

En français par Luc-André Marcel

LIGIA MACOVEI: Psaume *(Encre de Chine)*

Sœur Epiharia était vierge, et Macarie puceau.

La nuit les surprit à l'improviste au monastère, dans sa cellule à lui. Elle avait apporté du drap tissé au couvent. Il avait du vin. Innocemment, ils burent tous deux, choquant comme des enfants, deux verres; puis, s'acharnant, pris d'une sorte de folie, ils cherchèrent à tuer quelqu'un en eux-mêmes, et leur crime se commettait à la faveur des ténèbres recouvertes par le voile blanc de la lune. Epiharia avait un curieux visage, tacheté comme celui d'une chatte, aux yeux fardés d'immobiles éclairs d'argent. Ils n'étaient pas habitués à boire, et se sentaient venir une âme à la fois angélique et coupable. Cependant ils se trouvaient bien ensemble, comme deux frères s'assoupissant, le nez barbouillé de lait sous la mamelle pleine. Un désir pointait sous leur silence, qu'ils n'avaient pas eu auparavant : celui de détruire, d'écraser, d'anéantir. . . Quoi ? Tout ! tout !. . . ce qui avait été règle acceptée, ce qui était saint, immaculé : honneur, vertu, humilité, sacrifice. Lui, sur son siège, craignait le regard de la Mère de Dieu. Elle pensait au Seigneur Jésus, et pourtant aurait voulu chanter, embrasser.

Dans le cœur du moine, les mâchoires d'un vieux démon ironique ruminaient obscurément, menaçantes, bavant sur son esprit comme les buffles sur les tiges de maïs. Jésus mourait ou languissait sur le divan, épuisé et rongé d'ulcères; le séraphin avait consommé sa halte; un jour était passé. Plus durable que les serments, plus puissant que les désirs éteints, un bruit de scie crissait infatigablement dans le secret de l'âme, une rumeur sourde, comme élevée du fond des cachots. Macarie et Epiharia continuaient à boire, pour chasser hors de leur âme ce murmure et ce ruminement.



Epiharia devait finir par s'affaisser, enroulée au pied d'un verre pareil à un calice. Sa main crispée sur la coupe semblait coulée dans le même métal. Elle réclamait du vin en toute simplicité, comme un ventre-creux demande du pain, terrifié par la faim, talonné par la loi, cruel en vertu du droit qu'il se sait avoir. Dans son cœur, comme dans celui de Macarie, échos et souvenirs s'enchevêtraient; en lui aussi le taureau noir ruminait, jailli de la fable et précipité dans l'âme. Ils s'attachèrent à l'ivresse soudaine, empoignés par un désir de naufrage; ils n'avaient jamais goûté de vin que béni, ils voulaient apprendre à boire, comme les fleurs, au matin, par toutes leurs feuilles et par tous leurs poils. Epiharia avait le geste large et inspiré d'un créateur. La coupe portée aux lèvres, le soupir s'exhalant comme d'artères éclatées où s'engouffrait le vin, recueilli dans le verre avec cette soif soudaine de néant, étaient besoin de feu, de combustion totale. Ses yeux fondaient comme une brume dans la coupe où s'agrippaient les doigts, sur ses lèvres tremblait le chuchotement d'un musicien muet, épiant les battements d'un orchestre d'orage, ses veines semblaient avoir trempé dans la tourmente et respirer violemment, comme une pompe aux tuyaux plongés dans une mare.

— Encore ?

— Donne. Verse. Remplis.

Ils burent. Les chandelles touchaient à leur fin. Eux, une onde les faisait tanguer, les ramenant sur la rive, puis les rejetant, noyés, au large. Les yeux fixes, Macarie, qui sentait dormir et rêver tous les pays du monde, leurs vallées et leurs villes, écoutait grincer les mâchoires du ruminant.

— Encore un verre; encore une bouteille. Et un couteau pour incruster mes pensées dans ta chair, dit-il brusquement, comme en délire.

Epiharia se jeta sur le couvre-lit, déchira brutalement sa houppelande et lui tendit une aiguille en acier.

— Ecris là-dessus, à tout petits traits, tu achèveras aux genoux, murmura Epiharia la vierge, dévoilant son sein menu.

Sous les yeux de Macarie, le linge de lin répandit une chaleur parfumée de sureau, et son esprit fut comme une aile en papier retournée par le vent. Il posa son front sur l'ivoire chaud, se sentant envahi, sur ce duvet de pigeon, par une fournaise d'enfer angélique.

— Pique ici, au bout, pique vite, profondément, déchire. . ., balbutiait Epiharia, affolée par son approche.

— Epiharia ! Quel est celui qui coud une étoffe précieuse pour la mettre en charpie? Qui élève une statue pour la briser? Laisse-moi te donner un baiser et va-t-en. On va bientôt sonner matines. La lune s'est cachée. Il fait noir.

— Tu es bête ! Le plus grand bâtisseur, c'est celui qui élève la tour pour l'abattre, dit la tisseuse de drap. C'est toi qui dois boire le sang mêlé au vin, toi le plus craintif et le plus pur. Pique à la pointe de l'orteil, sous l'ongle.

Ebloui par la lente avance du corps nu, baignant dans la mélancolie de la lune, confronté à toutes les grandes souffrances tumultueusement rassemblées en un point unique, Macarie pendait à lui-même comme une grappe mûre au soleil, qui attend, privée de volonté, d'être cueillie par les filles au ventre sombre.

Epiharia le saisit par les poings, par les épaules, et tous deux se mêlèrent à la nuit, qui les engloutit dans son souterrain sonore.

Lorsque les fouettèrent les flocons glacés d'un frisson, Epiharia, les dents serrées, avait les genoux sanglants. Comme à travers les cendres d'une forêt entière, Macarie entendit fuir la mouture et la meunerie du Démon, emportés par un vent d'orage.

Alors, dans cette rumeur de meules qui avait broyé les montagnes et réduit la lune en farine, s'éleva l'appel de la simandre. Et de l'autre côté de la paroi, on entendit le père Damian frapper du bâton la trappe de la cave, pour réveiller son voisin, et dire:

— Sept vierges vinrent avec leurs sept lampes allumées. Veillez. . .

(«Icônes en bois»)



## LE DIMANCHE OCCULTE

Les enfants étant maintenant assez grands pour comprendre un problème scientifique, je leur ai raconté une histoire du temps de ma jeunesse à l'étranger, les laissant libres d'en interpréter l'aspect technique en conformité avec les plus récentes découvertes.

Un dimanche matin, je contemplais la ville du haut de mon balcon. Sous mes rideaux, le boulevard Mathilde coupait à angle droit la rue Noirâtre qui doit son nom à la patine de ses façades en pierre. De mon huitième, la ville avait l'air d'une boîte à joujoux.

Un monsieur coiffé d'un haut-de-forme s'avançait à grands pas sur le boulevard. Perpendiculairement à ce dernier, sur la rue Noirâtre, approchait un monsieur tout aussi pressé, tiré à quatre épingles et coiffé, lui aussi, d'un tube. Hormis ces deux messieurs, qui s'approchaient peu à peu du coin, en regard de la fumée qui s'élevait de ma pipe, on ne voyait rien, sur ces rues que ce jour de repos rendait désertes, et cette absence de mouvement s'alliait bizarrement à la présence du soleil sur les devantures closes. La fumée de ma pipe, où brûlait sans hâte un arôme végétal des Antilles, s'insinuait paresseusement dans la couleur dominicale de la journée.

Faute d'autre spectacle plus intéressant, je suivis du regard les deux gibus des deux messieurs vêtus d'identiques pardessus couleur ardoise. Comme ils approchaient, je pus remarquer, un instant très court, leur boutonnière où flamboyait une rosette; je dis un

instant, car, les raccourcissant à mesure qu'ils avançaient vers le coin, supprimant la hauteur et les contractant strictement sous leurs hauts-de-forme, la perspective les avait déjà défigurés.

Ce que je craignais arriva. Juste au coin, les messieurs se heurtèrent l'un à l'autre. Ce fut comme une collision de tampons. Les couvre-chefs sautèrent en arrière, en spirale. Les messieurs restèrent aplatis, l'un contre l'autre, et ils étaient chauves. La rotondité de leurs deux crânes d'ivoire perçait à travers les artifices de la coiffure. Car il paraît que saisir, devant la glace, l'unique mèche qui pend encor à la nuque, telle une barbiche, et l'enrouler artistement sur la courbe du crâne, pour déguiser les tempes et le front, crée l'illusion d'une chevelure juvénile.

Lorsqu'ils eurent recouvré leurs forces, annulées par la précipitation, les messieurs se dégagèrent peu à peu, chacun d'eux se tâtant, et s'excusant sans doute, en gens bien élevés. Ils firent quelques pas en arrière et se saluèrent, pareils à des acteurs remerciant le public. Puis, ramassant leurs tubes dans la rigole, ils en essuyèrent le fond et les bords avec leurs manches de pardessus, d'un mouvement circulaire du coude, pour en lisser le poil en sens unique, vers le centre.

Ayant caché leurs calvities sous leurs couvre-chefs, les deux messieurs se crurent obligés d'échanger un dernier et solennel salut, fendant l'air qui les séparait.

Et chacun reprit son chemin.

La scène m'avait plu. J'étais satisfait par cette preuve de progrès de la civilisation : deux hommes se heurtent, évidemment par mégarde, et au lieu de se fâcher, ils gardent leur calme et demeurent maîtres d'eux-mêmes, pour s'offrir réciproquement l'exemple de leurs bons, de leurs nobles procédés. J'écrirai à mon neveu, pensais-je, une épître hautement édifiante, inspirée par cet admirable incident.

Mais que vois-je? Les deux messieurs se sont heurtés à nouveau, avec une violence redoublée. J'ai même entendu le choc de leurs deux fronts, pareil au son d'un marteau
60 de bois, suscitant comme un écho de cornes. Un temps assez long, les deux messieurs demeurèrent collés, immobiles, comme deux sacs de farine appuyés l'un à l'autre.

— Se heurter une première fois, me dis-je, c'est déjà curieux, mais une seconde fois, c'est considérable. Attention : Il se passe ici quelque chose de tout à fait anormal.

Je vis les messieurs se séparer à nouveau. Cette fois, ils se présentèrent l'un à l'autre, se serrant la main avec effusion et parlementèrent plusieurs minutes, indiquant des points, des distances, comme deux sportsmen se préparant à jouer une partie sur le terrain.

En vertu d'une entente évidente, ils rebroussèrent chemin sur les rues entrecroisées, reculant chacun de quelque deux cents pas. L'un d'eux fixa son regard sur les enseignes des magasins et s'avança, figé dans cette attitude, à la rencontre de l'autre, qui marchait les yeux baissés. Troisième choc ! Tombant embrassés sur l'asphalte, les messieurs gardèrent cette position pendant cinq minutes. Sur leur visage avait surgi une nuance de terreur mystique. Ils se mirent sur leur séant et causèrent, examinant le cas. Tirant un livre de leur poche, ils commencèrent à le feuilleter. A l'aide de mes jumelles, je rapprochai huit fois et pus en déchiffrer le titre : « Formulaire Mécanique ». Du coup, je descendis rapidement dans la rue, sans même prendre le temps de changer mon pyjama violet, et, m'approchant d'eux, je me mis à les observer attentivement.

Ils cherchaient la formule $BX^2+2=A+O$, de la dissociation moléculaire. . . A l'improviste, ils étaient entrés dans le phénomène de la cohérence, et il leur fallait maintenant trouver le moyen de s'en dégager.

Comme on l'a vu plus haut, la formule directe donne une règle selon laquelle deux atomes entrent en confusion, à l'intérieur de la loi de la pesanteur, parfois même jusqu'à obtention de la réaction liquide avec précipité. En inversant les termes de l'équation, on obtient le moyen de briser ce charme magnétique et de séparer les deux atomes — ou les deux molécules — en leur restituant leur individualité première.

*B* représente la molécule pure, éventuellement, mêlée à *X* au carré, matières étrangères, plus deux doutes ou deux certitudes. *A* représente l'alpha et *O*, l'oméga de la totalité pan-

thée, additionnés. Renversons l'égalité : la moitié de la seconde partie de l'équation prend la place du premier terme de la première partie, et le lien faiblit, le rapport est démagnétisé.

On utilise cette formule à la fabrication de l'acier dans toutes les usines d'armement.

Les deux messieurs comprirent que leurs individus se comportaient, au cours de leur triple choc consécutif, en quantités chimiques déterminées, préparées par la nature, comme le mercure ou la stéarine, à seule fin de produire, dans une ambiance favorable, un résultat : ils étaient deux chiffres qui s'ignoraient et qui devaient inévitablement s'absorber, dès l'instant où ils s'étaient croisés sur le boulevard Mathilde. Pour que chacun d'eux puisse reprendre sa direction première, il fallait annuler au plus tôt la cohérence.

Les deux cohérents se remirent donc péniblement d'aplomb et entamèrent un dialogue. Le monocohérent dit :

— Dépolarisons. . .

— Intercalons une racine à exposant, et distançons, à la périphérie, le plus et le moins, proposa le bicohérent.

— Parfait ! Parfait !

Alors s'engagea une minutieuse manœuvre. Les cohérents se placèrent des deux côtés d'un arbre qu'entourait un corset de barreaux de fer. Ils se règardèrent fixement l'un l'autre, ainsi que l'arbre, qui dans l'espace physique représentait la racine à exposant, comme des jalons devant être rigoureusement alignés. Puis ils reculèrent lentement, centimètre par centimètre, le long de la bordure du boulevard, assez loin cependant pour qu'entre eux s'intercalât tout un kilomètre d'espace libre, c'est-à-dire cinq cents mètres de chaque côté du tronc choisi.

Après avoir pris possession des points extrêmes, ils vérifièrent une dernière fois la coïncidence, sur un même plan, des trois points et des verticales idéales qui s'en élèvent dans l'espace. Comme des nageurs s'entraînant sur la plage, ils firent quelques moulinets et se mirent à courir en direction de l'arbre, avec une accélération directement proportionnée à l'anéantissement du kilomètre.

Personnellement, ignorant autant les lois secrètes découvertes par les savants que la magie des formules capables de les enfreindre, je me disais que du train dont ils y allaient, les deux cohérents, loin de se soustraire à l'influence mécanique et de se dégager l'un de l'autre, risquaient plutôt de s'exterminer. Cela m'intriguait pourtant : je voulais voir si le subterfuge d'un calcul théoriquement exact permettait d'éluder la loi magnétique, et si, comme l'indiquait le résultat du problème, les deux cohérents, arrivant au but, se retrouveraient chacun à la place de l'autre, sans inconvénient, des deux côtés du tronc.



L'essai fut fatal. Tous deux se heurtèrent à la racine à exposant. . . si violemment que la tête du monocohérent s'incrusta entre deux barreaux et que ses deux oreilles churent comme deux tranches de tomates. Quant au bicohérent, il cut le nez et le menton fendus par un des barreaux, qui s'implanta profondément dans le cartilage. Au moment où ils s'effondraient, ainsi mutilés, sur l'asphalte, ma pipe s'éteignit. Je n'avais que le temps d'exercer mes sentiments humanitaires. Je me précipitai en haut, chez moi, d'où je rapportai du coton, de la teinture d'iode, une cuvette, un broc d'eau chaude, de la vaseline et un domestique Noir.

Après un quart d'heure de travail médical, les cohérents avaient une tête onze fois plus grosse qu'avant l'expérience. Comme je ne m'y connaissais guère en haute chirurgie, j'avais enveloppé les blessures fraîches de plusieurs couches de coton, distribuant généreusement les bandes de gaze. Ils prirent bientôt l'aspect de soleils tragiques, affublés, pour un bal masqué, de têtes de chien en coton.

— Laissez vos gibus chez moi, leur dis-je, ils ne vont plus. Vous repasserez les prendre dans trois mois. Maintenant, essayons de vaincre la dynamique moléculaire et la cohésion mystique, selon les méthodes vulgaires.

— Vous, suivez-moi, dis-je au bicohérent, en le prenant par la main et en traversant la rue. Cocher ! Conduisez Monsieur à son domicile.

— Quant à vous, montez dans la voiture au cheval blanc et allez à l'hôpital, dis-je au monocohérent. Voici vos oreilles : mettez-les dans votre poche. Et je lui tendis le paquet aux oreilles, enveloppé dans les « Petites Annonces » d'un journal.

Les cohérents s'attendaient à ce que les voitures, sous l'empire des ondes magnétiques, se heurtent orageusement. Ils se trompaient. Leur erreur venait d'un manque de confiance dans la vertu annihilante du passage sur un autre trottoir.

Ce récit véridique nous enseigne qu'il n'est pas bon de se rendre à pied, ni au prêche, ni aux conférences, et qu'une voiture favorise à la fois une arrivée correcte et une trajectoire rectiligne. Le bicohérent était un pasteur luthérien; quant au monocohérent, c'était un agrégé de sciences physico-chimiques fort connu.

(« Le Livre aux jouets »)

## LE BUDGET

Le Budget est le fondement de l'Etat et de la nation, me disait un jour le Bossu. Il est donc semblable à la Famille et à l'Eglise, en l'absence desquelles l'Etat ne pourrait, de même, exister. Il me serait possible, à la rigueur, d'imaginer une cigogne sans bec, mais en aucun cas une nation sans Budget. Le Budget est comme l'air : faites disparaître l'air d'un pays, et vous y verrez mourir tous les êtres vivants.

Bien avant que le monde soit monde, le Budget existait déjà. Le soleil, comparé au Budget, n'est qu'un gueux, la lune n'est qu'un sou, les étoiles de la menue monnaie. Quand il n'y a pas de Budget, il n'y a rien — rien que le chaos et le néant. Dans le Sahara, il n'y a pas de Budget, c'est pourquoi il n'y a rien du tout, ni Chambre, ni Sénat, ni gouvernement : l'obscurité y est profonde et le désert sans limites. Ce n'est que là où existe un Budget que les oiseaux chantent, que les forêts projettent leur ombre et que les fruits mûrissent dans
62 les branchages.

S'il n'y avait pas eu de Budget, nous n'aurions ni évêques, ni justice, ni préfecture, ni mairie, ni police, ni gendarmerie; nous vivrions à l'état sauvage. Je ne saurais me représenter l'inexistence des partis politiques et des grands hommes d'Etat; et pourtant, le premier effet de l'absence d'un Budget serait l'absence de chefs politiques groupés autour d'un idéal; je n'ose y songer ! Nous n'aurions pas d'ingénieurs, d'architectes, de directeurs généraux, de sous-directeurs, de spécialistes, d'experts, de sociétés d'assurance, de sociétés par actions. La vie serait anarchique, sans le moindre sacrifice consenti au profit de la civilisation par tous les hommes de bien et toutes les institutions bienfaisantes fondées par eux. Savoir qu'on devrait se lever le matin et se coucher le soir sans être administré, sans avoir ni lois ni impôts, sans aucun contrôle, c'est-à-dire d'une manière désorganisée, ôterait tout intérêt à l'existence. Tout au contraire, sous le régime du Budget, chaque homme est heureux, car le nom de chacun est passé dans un registre, sur un rôle, à côté d'une estampille : l'Etat veille sur le sort de chacun.

L'Etat place un sergent de ville sur votre trottoir et vous permet de vous payer des domestiques; ainsi, l'on peut dormir tranquille. Si par hasard on est tué pendant son sommeil, le Budget prévoit des prisons et des cachots, dans le cas où l'assassin est pris; le Budget ne va quand même pas jusqu'à garantir que l'assassin ou le voleur sera arrêté; il préfère, au fond, que ces exemplaires uniques de la révolte contre le Budget se dénoncent d'eux-mêmes aux autorités compétentes — le Budget se réservant toutefois la faculté de ne pas les croire sur parole et de les remettre éventuellement en liberté. C'est là peut-être l'unique lacune du Budget. En échange, le Budget comble les vides en mettant sous les verrous les directeurs de prison. Comme lacune consécutive, je mentionnerais le fait que, si un voleur se présentait au guichet d'une gare ou à un bureau de perception pour être mis en état d'arrestation, les caissiers et les percepteurs le laisseraient circuler librement, le Budget étant une institution d'ordre précis, qui ne permet pas la confusion des autorités. Cette situation serait en effet fâcheuse et ne pourrait produire que des complications dans les écritures.

Ah ! les écritures ! Mot évocateur et institution étroitement rattachée au Budget ! Romantisme de la finance et poésie de la hiérarchie ! L'inventeur du papier n'est qu'un avorton, si on le compare à l'inventeur du registre, du répertoire alphabétique, du dossier, de la correspondance, de l'apostille et de la signature. Voici une chose qui semble à première vue impossible et qui se peut pourtant : il suffit de poser l'une sur l'autre cinq cents feuilles de papier de dimensions égales; cela ne représente pas encore un registre, mais le registre commence à se dessiner. On les coud les unes aux autres : on a le talon du registre. On les numérote, et voilà la numérotation. On les cartonne, et voilà le registre. en chair et en toile. On tire des lignes horizontales et l'on obtient : le numéro d'ordre, le nom et le prénom. On tire des lignes verticales et aussitôt apparaissent les rubriques. Puis on peut perforer le tout ! Et il reste encore assez de place pour la fantaisie : une rubrique finale, réservée au recueillement porte en effet le titre : « Observations ». Maintenant le registre est prêt. Toutes les écritures sont rattachées à tel ou tel registre, et les registres correspondent les uns aux autres, comme des échos, chaque registre faisant mention du régistre précédent, d'un étage à l'autre, d'un bureau à un autre bureau.

A dix heures, monsieur le secrétaire général, ou monsieur le directeur général, reçoit les directeurs. C'est alors qu'a lieu la solennité de la signature. Les directeurs portent, chacun, sous son bras un carton, comme en ont les caricaturistes, et leur rigoureuse conscience se reflète dans leurs mines concentrées. Alors est officié l'acte de la signature. Monsieur le secrétaire général trempe sa plume dans l'encrier et dessine un modèle de broderie illisible : il le fait des centaines de fois, d'une manière rythmique et rigoureuse, comme un aquarelliste, au bas de chaque texte. Aussitôt, le directeur écrase la signature sous la semelle d'un tampon boiteux de papier buvard.

Je ne connais rien de plus beau que le Budget, qui, dans son ensemble et dans ses parties, sous forme de projet aussi bien qu'avec des excédents ou des déficits, demeure quand même le Budget. Le Budget est quelque chose de matériel, comme le marbre et comme l'air; de quelque côté qu'on le prenne, on est sûr d'avoir saisi peu ou prou, et de tenir dans sa main ou dans sa poche, un seul et même objet. Si l'on morcelle un Budget, on a des Budgets, et si on les réunit à nouveau, on obtiendra toujours le Budget. La partie est identique au tout et réciproquement. Le Budget communal s'intercalle dans le Budget du district. Celui-ci s'intercalle dans le Budget du ministère, et ce dernier dans le Budget de l'Etat, qui est le Budget de l'année courante.



Le Budget a une faculté propre et toute particulière: il peut être quand il n'est pas et peut faire défaut quand il existait. Lorsqu'il est en mauvaise posture, le Budget peut emprunter des chiffres, les seuls articles qui ne coûtent pas d'argent et qu'il trouve dans la table de Pythagore, l'inventeur du moyen le plus merveilleux de multiplier rien du tout par lui-même et d'obtenir néanmoins un résultat. On parle parfois d'excédents fictifs. Ils ne dérangent personne et, du point de vue financier, se classent dans la catégorie des espérances qui ne doivent pas nécessairement se réaliser, à savoir dans le registre de l'optimisme, qui conserve la santé et une bonne tension artérielle. Plus un Budget est fictif, plus il est utile, parce qu'il ne peut pas être volé. Car, parfois, on parle en effet de déprédations considérables qui, pour une seule opération quelconque, se chiffrent à environ cent millions de livres sterling. De telles opérations produisent des maisons de rapport, des fabriques, des villas, des automobiles, de belles dames : un commerce prospère et une division du capital. Dans ces cas, on ne peut pas non plus parler d'un malheur. Par le fait que la chose se produit toujours exclusivement dans le passé, nous pouvons regarder l'avenir en face avec calme et confiance dans le Budget suivant. Si des vols se produisent alors aussi, ils sont également du domaine du passé, car on ne s'en apercevra que dans un avenir qui deviendra insensiblement du passé simple, du passé composé, de l'imparfait et du plus-que-parfait, c'est-à-dire un second futur qui, de nouveau, ne pourra déranger personne, et passera directement de l'Etat et du Budget dans la grammaire.

(« Tablettes du Pays de Kuty »)

# LES YEUX DE LA VIERGE

(fragment)

Avant d'avoir atteint l'âge d'entrer au lycée, Tile * n'avait jamais quitté sa chaise et sa petite table de travail, près du mannequin. Une fois l'an, Sabina le conduisait aux examens; il passait deux ou trois heures parmi le public agité des enfants, puis, satisfait, s'en revenait chez lui. Il travaillait en même temps que sa mère, près d'elle, et pendant qu'il récitait la table de Pythagore, comme des versets du Coran, la machine à coudre en battait la cadence, tournant comme une meule. Les bobines se dévidaient, pareilles à des toupies, le fil courait sur les fourches et s'engouffrait dans les bords de toile et les pièces d'étoffe. C'était là une merveille presque aussi grande que la montre, qui lui murmurait, enfouie sous l'oreiller, des contes mystérieux et indéchiffrables, prolongeant ses pensées ou leur répondant. Tous les combats menés par Vintilă s'étaient déroulés au rythme de la machine à coudre. Pour transpercer la coque dure de la simple, de l'honnête animalité, il s'était aidé du bec en pierre, en plomb ou en métal des outils à la fois les plus légers et les plus lourds, les plus prometteurs et les plus perfides. Broyant les syllabes comme des cailloux, les lacérant avec ses ongles, démêlant les lettres comme un nœud de barbelés, il parvenait enfin à les refaire, à les recomposer, à les tresser de nouveau, de ses doigts blessés qui saignaient de l'encre. Pour faire le moindre pas, il fallait d'abord empêcher le sentier de glisser, ce sentier où la semelle n'avait pas prise, où le pied butait, trébuchait; il avait donc parsemé le sol d'effilochures de pierre et de fer. Commencer à comprendre les choses d'un seul coup lui était impossible; et c'était tout aussi difficile de capturer son regard, de l'arracher à la nature et de le diriger vers les fausses plaines de papier, que d'emprisonner une chatte ou un pélican, soumis à un instinct que l'ignorance a gardé intact.



Tout, en lui, devait être violé, contraint. Il fallait lui nouer les doigts sur des outils fatigants, les diriger uniformément sur une ligne tracée et les discipliner, selon un modèle convenu. Tout élan devait être ralenti, retardé. Le regard devait s'accoutumer à fixer un point unique et à le distinguer des autres. Et il fallait empêcher l'esprit de s'endormir. A chaque nouveau signe qui passait par son crayon rebelle, il sentait quelque chose se briser en lui; il n'osait pas affirmer qu'il avait mal, ni préciser où, et ses préférences pour la douce paresse étaient étouffées dans un soupir.

La tête, qui avait vaqué à son aise plusieurs années durant, devait absorber à présent non moins de quatre alphabets de lettres et un cinquième en chiffres. Comme pour compliquer ce qui était déjà si difficile, les hommes, peu satisfaits sans doute des grands caractères d'imprimerie, leur ont ajouté les petits, puis les majuscules ordinaires et les minuscules. Après avoir appris à dire *trois* et *cinq*, Vintilă dut apprendre à les écrire : trois et cinq. Ce n'était pas assez. Il devait encore apprendre un signe plus rapide et écrire d'un seul trait : 3, et d'un seul autre : 5. Puis, il fallait les additionner : dissoudre le 3 dans le 5, et le 5 dans le 3. De cette façon, chacun d'eux se gonflait, le 5 digérant le 3, — ou le 3 dévorant le 5. Cinq devenait donc huit, ni plus, ni moins; il fallait maintenant apprendre qui c'était, ce 8, et qu'il ne ressemblait ni au 5, ni au 3, chacun d'eux étant plus petit ou plus grand que l'autre. Il fallait ôter le 5 du 8 et le 3 du 5, et il devait en rester quelque chose, toujours 3 et toujours deux. Il fallait battre ensemble le 3 et le 5, ou le 3 et le huit, comme on fait mousser du savon avec un blaireau; l'écume devait s'enfler jusqu'au 15, au 24 ou bien au 40, et ça s'appelait une multiplication. Comment comprendre que 3 multiplié par 5

---

* Diminutif de Vintilă.

donnât nécessairement 15 et non 14 ou 16, et que ceux-ci devaient être mélangés avec d'autres nombres pour lever? Et il fallait encore reconnaître le signe de la croix renversée, qui signifiait autre chose qu'une croix bien droite sur son seul pied, et ne pas le confondre avec un x. Ce signe-là devait à tout prix se glisser dans l'esprit endolori, à côté du tiret qui soustrait et des deux points superposés qui donnent au 5, au 15, au 8 et au 40 un ordre de plus, celui de se diviser. . .

Sabina dut prévenir les confusions et les perplexités de Vintilă par une méthode à sa mesure. Elle prit un craquelin rond et dit:

— Voilà un *O*. J'y mords une fois et il reste un *C*. Je retire le morceau détaché et le colle au bas du craquelin: *G*. Je casse en deux un autre craquelin, et je recolle les deux moitiés, tête-bêche: *S*. Je prends une seule moitié du craquelin: *U*.

— Tu vois? D'un seul craquelin, j'ai fait trois majuscules, dit Sabina.

Puis venait un tour de passe-passe, avec 1, 2, 3, 4 allumettes:

— Une allumette: *I*. Deux allumettes qui se touchent par le haut: *A*; par le bas: *V*. Je colle bout à bout le *A* et le *V*: *X*.

Trois allumettes: Je donne une canne à *V*: *N*.

Je lui mets de béquilles: *M*. Je couche le *N* sur un côté: *Z*.

Quatre allumettes: Voilà une scie qui se tient debout: *E*. Je jette l'allumette du bas: *F*. J'enlève aussi celle du milieu et je retourne le tout: *L*. Je couche une allumette sur la tête d'une autre: *T*. Je casse le bout rond et je le mets dessous: *Ţ*. Avec trois allumettes, je fais une haie: *H*.

— Dix lettres ! dit Sabina.

Le tour des deux panses: Le pope a deux panses: *B*. La ceinture craque et il reste un seul grand ventre tout rond: *D*. Je ne laisse que la panse d'en haut: *P*. Je lui mets un tablier: *R*.

— Encore quatre lettres ! dit Sabina.

Une canne et un crochet: *J*. 

Et un canif à deux lames ouvertes: *K*.

— Maintenant, voyons les minuscules. Quatre, cinq mouches. L'une d'elles traîne une queue: *a*. Elle perd sa tête: *o*. Elle se dresse sur trois pattes: *m*. Sur deux: *n*. Elle tire la langue: *r*.

Deux agrafes: *s* et *ș*.

Trois petites croix: *t*, *ț*, *f*.

Cinq clés, la tige en l'air: *b* ouvre la cave, *d* remonte la pendule, *h* est celle de l'armoire, *k* bâille, elle est cassée, *l* a l'air d'un clou.

Deux autres, la tige en bas: l'une pend à la serrure: *j*; l'autre s'est cassée dedans: *p*.

Une fourmi: *g*.

Une mouche a sali le *i*, et s'est enfuie.

La chaînette d'argent s'est rompue, et trois chaînons sont tombés. L'un est cassé: *c*, l'autre tordu: *e*, au troisième il manque un morceau: *u*.

Une mite: *v*. Un grillon: *z*. Un moustique: *x*.

Dix signes pour les nombres:

Deux escargots. Le véritable, c'est le *6*. Le *9* est un escargot à l'envers.

Un trou: — *0 (zéro)*. Deux trous superposés: *8*.

Le *7* ressemble à une faux. La faucille, c'est le *5*.

Le *3* a deux bosses.

Le *2* a une bosse et un patin.

Le *4* est une *troïtza* brisée.

Les points: des graines de pavot.

La virgule: un vermisseau.

Le signe d'interrogation: un bossu de plus.

Celui d'exclamation: une épingle la tête en bas.

Point-virgule: un ver sort d'une graine de pavot.

# L'HOMME VOLANT

Les pêcheurs de maquereaux ont sorti hier de la mer le cadavre d'un jeune homme ailé, qu'ils ont étendu sur le sable. Croyant qu'il s'agissait d'un aviateur ayant essayé l'équilibre d'un nouvel appareil monté sur ses épaules et fixé au moyen de cordes, les pêcheurs ont déployé ses ailes, tels deux éventails, et ont pu se convaincre ainsi qu'ils se trompaient. Ces ailes étaient comme celles des oiseaux, poussées aux épaules, longues jusqu'à dépasser les talons, et faites de plumes emmêlées de six ou sept couleurs. Lorsqu'on le repêcha, son corps se trouvait enfermé jusqu'au cou entre les ailes, à l'instar d'une poupée embaumée, et ce n'est qu'avec peine qu'on parvint à le sortir de son enveloppe de duvet rouge et bleu.

Les baigneurs — femmes, enfants et hommes — , étendus sur le sable, accoururent aussitôt pour voir si la rumeur selon laquelle on aurait trouvé un ange noyé dans les flots de la mer était vraie, et ils furent éblouis par la beauté du mort ailé. Ahuris et épouvantés, nous nous approchâmes de lui, comme du plus fantastique exemplaire de perfection que nous ayons pu imaginer, aidés par les inventions et découvertes des arts mathématiques. Les ailes du jeune homme frémissaient encore. Il n'y avait sans doute pas longtemps qu'il était mort, et il ne l'était pas encore complètement, telle la dernière fumée qui se dissipe une fois les cierges éteints.

Une rapide enquête parmi les groupes de baigneurs — quelques milliers — ne donna aucun résultat. Personne n'avait vu aux alentours l'inconnu, ni dans les hôtels, ni dans les restaurants, ni dans les flots, ni à terre, ni dans l'air, ce qui nous amena à croire qu'il était venu d'ailleurs et, comme cette pensée nous obsédait, notre regard se leva vers le ciel où

étincelait l'azur sans nuages. Et s'enveloppant, comme dans des ailes, dans leurs suaires de bain, les estivants se signèrent, hantés soudain par toutes sortes de mystères.

Un enfant ayant aperçu un escargot, rouge comme un coquelicot, entre le gros orteil et le suivant, étendit la main pour le saisir. Nous vîmes alors que les orteils de l'homme volant, tombé peut-être sous les flèches de la lumière, étaient reliés l'un à l'autre par de petits bouts rosés, comme chez les palmipèdes, et nous en demeurâmes encore plus interdits. Peut-être le jeune homme n'était-il pas tombé du firmament, mais avait-il été rejeté du fond des mers.

En raison des lignes droites et des formes aplaties de son corps, on a commencé par croire que l'inconnu était un homme de l'âge de nos jouvenceaux. Mais, après l'avoir dévotement et attentivement retourné et dénudé tout entier, les gens se rendirent compte que ce jeune être, sans être un mâle, n'était pas non plus une femme, et dépassait le cercle de servitudes et de fatalités qui prêtent au tourbillon humain son immobilité, l'asservissant au triste charme du rapprochement.

Nous avons enterré le jeune homme au-delà de la mer, dans une terre blanche dont les Chinois font, depuis des millénaires, leurs poteries ornées à l'endroit d'images, et sur les parois intérieures de reflets de perles et d'opales. Cinq mille hommes avec leurs femmes et leurs marmots ont grossi le convoi qui le portait sur ses bras, sur un lit de verdure noire, propre au désert. C'était un convoi comme on n'en avait jamais vu dans aucun enterrement — rouge, violet, écarlate et blanc, selon les mantes des baigneurs — qui fit le tour du grand golfe, chantant, à voix basse, accompagné par les sauterelles des broussailles grises.

Cette nuit-là, la lune pourpre qui de sa bouche en faucille s'était accrochée au plus haut faîte des rochers de myrrhe au pied desquels avait été creusée la fosse, n'en bougea plus. Il ne fait pas de doute que quelque chose d'incompréhensible pour nous a dû se passer, car

les pluies qui se sont mises à tomber sans arrêt pendant trois jours et trois nuits, à partir de vendredi, ont durci la glaise du tombeau et la terre bordant la mer, la rendant pareille à du silex.

(«Vent, que me veux-tu?»)

## CHANT SUR UNE GUITARE

Toute une nuit durant, le vent a battu notre citadelle à coups de pierre, s'acharnant à la jeter bas. Je le voyais dans le noir, tout pareil à un méchant homme, haut comme le monde, large comme l'horizon, une jambe dans la mer et l'autre sur un mont. Grisé par les flots et les ténèbres, il soulevait les abîmes des airs et les poussait devant lui, ramenait les dalles des profondeurs des eaux pétrifiées, déracinait obélisques et pyramides et les lançait sur nous en hurlant.

Mon Dieu ! Qu'a-t-il donc contre nous cet Homme, pour vouloir ainsi nous effrayer et exténuer nos âmes jusqu'à l'extrême limite de nos forces? D'ici le point du jour, il peut nous anéantir. Sa main s'en est prise par quelques fois à la tour, essayant de l'ébranler de sa gencive, et je l'entends qui fouille dans les fondements. Il me semble que dix mille cavaliers ont mis pied à terre pour se ruer sur nous avec haches et lances. Sans avoir cure de rien, ils veulent pénétrer à travers les murs.

Hé, vaillants conquérants de murs sans défense, un instant, voulez-vous !

Vous voulez nous faire partir? Les enfants dorment, ne les effrayez pas.

Un éclat de rire désespéré répondit. Le vent grelottait, ses furieuses hordes étaient nu-pieds, cognées et javelots crevaient de froid.

Approche, ô vent, réchauffe-toi et sois notre minet, là, près de l'âtre. Deviens le petit vieux de notre foyer et raconte-nous ta vie aventureuse, assoiffée de vengeance et de révolte, délogée de tes nids célestes et terrestres. 

Une odeur de lave et de désert passe à travers mes fenêtres et mes portes sous lesquelles s'arc-boutent des glaives pour les démanteler.

Tu dois arriver de loin, et bien vite; les gémissements des pays enterrés n'ont pas encore péri de ton grondement. Tu as arraché aux lèvres des agonisants leur dernier mot, leur dernier soupir, et tu en charries l'écho répété et non digéré. La voix des bateliers dont tu as brisé les rames et la barque, les rugissements des bisons pourchassés à coups de roches, les cris des gazelles, mêlés à la rumeur affaiblie de la caravane. Toutes les guerres sont restées gravées dans le galop de ton chaos.

Je t'ai déjà entendu, je t'ai écouté: que veux-tu encore?

Mes doutes quotidiens, mes terreurs, tout cela n'est-il pas assez? Suis-je trop peu torturé par la terrible vanité de la vie, pour que tu ailles me torturer toi aussi? Dois-je être le martyr et du soleil et de la tourmente et du jour bleu et de la nuit d'encre et de chaque heure, vécue pour la simple raison que je me suis retrouvé à vos côtés dans le temps? Comment t'amadouer, comment te calmer? Mon verbe n'est point visible par l'ouïe et je ne puis improviser mon chant.

Où donc se sont cachés les oiseaux pour que tu ne puisses les rejoindre, où le hibou et la chouette, qui d'ordinaire consolent ma solitude? Les moineaux nichés sur mes auvents ont senti s'ébranler poutres et chevrons et aucun ne s'aventurerait, tâtonnant des ailes, à chercher ailleurs meilleur abri.

Lors, que faire? J'ai éveillé mes chasseurs et mes chiens, j'ai tendu mes arcs, j'ai chargé les fusils et nous nous sommes lancés à tes trousses, pour t'enchaîner ou te tuer. Et nous t'avons pourchassé, acculé dans les gorges et les défilés, et plus nos balles et nos flèches te harcelaient, plus l'obscurité se faisait dense et ta fuite éperdue. J'ai abattu sur toi forêts et rochers, sans pouvoir t'écraser, ton sang nulle part ne s'est figé, n'est devenu boue. Méchant !

Les ruches sont silencieuses. Que font mes abeilles entassées sur les rayons obstrués? J'ai collé mon oreille aux parois et j'ai écouté pour tenter de déceler un murmure. J'ai entouré les ruches de cônes de massette et les ai attachées pour qu'elles tiennent bon jusqu'au retour du soleil ardent. On ignore tout de leurs citadelles : sont-elles mortes ou vivantes?

(« Sur un lopin de terre »)

UN FOU A PLANTÉ SA PELLE dans les profondeurs des cieux et en a ramené des collines d'argent, — et la pelle a passé de main en main, jusqu'à nous.

Nous avons creusé toute la nuit, — et, au soleil levant, les fosses, chaque jour, se sont remplies de nouveau, — et, au soleil couchant, la pelle se remet à la besogne.

Nous nous retrouvons aujourd'hui en la même place. Nos bras sans cesse moururent, mais jamais ne se sont lassés.

Quel est cet être étrange qui vainement s'efforce de rentrer en la place interdite?

Moi, Seigneur, qui te cherche depuis la création du monde, et qui sais que vaine est ma peine.

(« Parmi les psaumes »)



MA DEMEURE, DE TOUTES PARTS, EST BATTUE PAR LE VENT. Ses convois se ruent à l'assaut. Ils me la fouettent avec des gerbes de chaînes et des blocs de fer. Les haches tombent sur les casques des tours, de grosses scies mordent de travers les fondements. Les crocs des pics se glissent entre les pierres, cherchant la gencive du mur, pour la briser. Trois jours et trois nuits, j'ai enduré les cris de victoire des flots noirs.

La citadelle est inébranlée.

La tempête est retournée à la mer, charriant des seaux de plomb fondu, arrachés aux entrailles, et les a jetés sur mes tours.

La citadelle est debout.

Après quoi, elle a transporté par les airs, pleines, ses grandes outres d'eau amère et elle les a transpercées de son glaive, pour me noyer. Mes bêtes sont demeurées dans la vase jusqu'aux cornes, mes cèdres ont été recouverts de fange jusqu'au faîte, mais le déluge de boue et de terre non plus n'a pu emporter mon bien. La citadelle s'est dressée plus haut encore, les arbres ont arraché leurs bras à la tombe et les ont lancés vers le ciel.

Tu veux donc me réduire à néant, pour me passer ainsi par le fer, l'eau et le feu? Pourquoi cela? Ai-je donc les forces de Job, pour qu'elles soient mises à l'épreuve et brisées tour à tour?

J'ai observé que, indifférent à mes menues besognes, tu sembles te courroucer lorsque je veux construire, et t'acharner contre moi lorsque j'entreprends de construire en cachette. En ce monde que tu as fondé, il y a place pour des peuples innombrables de nouveaux bâtisseurs. Tu m'as donné un précipice et une haute escarpe au-dessus de ses abîmes, — un seuil large d'un coude. Tu m'as placé là pour que je perde l'équilibre et tombe, fâché de ce que je me sois mis à construire? Je me suis contenté de ta dérisoire offrande, et je me suis dit que là aussi il était possible de bâtir quelque chose, et j'ai bâti, transportant sur mon dos depuis tout en bas, tout le long de la pénible pente, le lourd fardeau de poutres et madriers,

jusqu'au pied de la Voie lactée. N'ai-je pas suffisamment lacéré mes chairs? Les os de mes genoux ne se sont-ils pas écorchés sur les arêtes, jusqu'aux cimes? Pourquoi m'infliger brumes et vents et feux ardents?

Tu m'as envoyé des papillons, et c'étaient des chenilles.
Tu m'as envoyé la fraîcheur et m'as fouetté avec ta grêle.
Tu m'as envoyé la lumière et as brûlé mes pâtis.
Mais tu m'as donné les mots, pour que je me plaigne et t'interroge.
Pardonne-moi, Seigneur, plus insigne est ce trésor.

(« Parmi les psaumes »)

## CRITÈRES ET SÉLECTIONS

Autrefois, la vie politique ressemblait à une ménagerie où seuls ont droit de figurer les tigres, les lions, les léopards, les éléphants. Il est interdit aux bêtes sans noblesse ni prestige d'être des artistes, des numéros de cirque, des stars du spectacle. Le bœuf, en effet, refuse de sauter à travers un cerceau, aux applaudissements de la foule. Ce sage ami du paysan laboure péniblement, endure, traîne de lourdes charges et se tait, comme lui, en philosophe, depuis quelques milliers d'années. Quand il ne peut plus travailler, il reste encore bon pour l'abattoir, et devient, comme l'homme, une marchandise. Voyez le singe, il est capable de centaines de tours et de grimaces, il paraît dans les albums, il a une littérature, des belles-lettres, c'est une célébrité; tandis que hue ! dia ! le bœuf et sa compagne laitière, couple fidèle à la glèbe et au sillon, ne pénètrent que dans les traités de zootechnie, que feuillettera un professeur de boucherie ou de traitement des laitages.



C'était une ménagerie politique que la presse, un parc bien fermé. Ses éloges et ses photos, réservés à MM. les Chefs et à MM. les Ministres, se répétaient indéfiniment, toujours pareils, durant les centaines de jours de l'année. Ils étaient l'apanage d'une seule et même classe, organisée en parlement, avec frères, cousins et neveux. Il était rare de trouver dans un journal le portrait de quelqu'un qui n'appartînt pas à l'une de ces catégories confirmées par le club, et dans ce cas, ce devait être un cambrioleur illustre ou quelque grand assassin. Le droit d'être connu, d'être célèbre appartenait aux perroquets hâbleurs, aux joueurs de coudes et aux saltimbanques. Toute activité sélectionnée s'inspirait d'ailleurs de l'art clownesque des culbutes et des cabrioles.

Le lecteur de la presse actuelle y verra chaque jour, surpris par l'objectif photographique en plein travail, à l'atelier ou à l'usine, des hommes d'une activité pleine de mérite, qui n'ont pourtant jamais joui, par le passé, de la retentissante publicité des trompettes. Penché sur son tour ou sur sa bêche; plongé dans la nuit des mines profondes ou auréolé par les flammes et la braise d'un four d'où jaillit, volcanique, la lave de l'acier bouillonnant; abattant les rochers pour sonder les mystères de la nature rebelle, qui le guette et veut l'anéantir; édifiant sans répit, sans relâche, jour après jour, une civilisation élargie et nouvelle, une existence aux vastes perspectives, — celui qui travaille de ses bras a le même droit à la célébrité qur le travailleur intellectuel, qui reçoit du premier la lumière, la chaleur, le papier, le crayon, la table, la chaise, le pain et la chambre, sans lesquels il ne saurait rien faire.

Ce n'est pas que le serrurier modeste et consciencieux éprouve le besoin de recevoir les éloges et l'encens qui font courir n'importe quel nigaud. Sa récompense, il la trouve,

lui, comme le peintre ou l'écrivain, dans le maniement souple et correct de ses outils, dans l'effort accompli par amour du métier, dans le résultat souhaité. Un fer à cheval d'une belle courbure a le même prix qu'un poème plus ou moins réussi. Les critères d'appréciation ont changé : dans la vie s'avancent d'un même pas, bras dessus bras dessous, les hommes aux mains calleuses et leurs frères, plus fragiles, l'artiste qui joue du violon, celui qui tient le pinceau ou la plume. . .

Les anciens critères ont été renversés aussi dans les élections parlementaires pour la Grande Assemblée Nationale. C'en est fait des beaux-frères du ministre Untel, cueillis dans un tripot bucarestois et expédiés à Dorohoï pour y être « élus » députés avec le concours des gendarmes. C'était une carrière. Ils ne peuvent plus s'adresser aux ouvriers dans leur jargon : « Mes chers amis, Messieurs et électeurs » *. . . pardon ! *Scumpile mei prietenii, Domnilog*. » Cette carrière a disparu, elle aussi. Les candidats ne sont plus désignés par ordre « d'en haut ». Dans toutes les professions, les candidats sont élus, réellement élus, par leurs compagnons de métier, pour des mérites dont ils ont fait preuve parmi eux.

Pour le mois de février, la structure parlementaire nous offre cette joyeuse surprise. On accueille, en ce grand conseil national, les représentants de tous les métiers, et des plus divers, librement désignés et sous la responsabilité exclusive des groupes sociaux qui les ont choisis, sachant bien ce qu'ils font et qui sont leurs élus.

1957

* En français dans le texte roumain



## HÉRITAGE

Je vous envie, hommes qui durerez après moi, d'écouter le vent que je n'entendrai plus, de fouler le sol que je ne foulerai plus, de boire la lumière qui ne m'atteindra plus, d'entendre la foudre, les eaux, la chanson du vent, le soupir des hommes, le murmure et l'arôme des maïs, le parfum de la terre qui sera uniquement vôtre. . .

Vous poursuivrez la lutte, vous gravirez le ciel, tandis que je demeurerai muet, gisant sur mes armes muettes, sur mon arc brisé, aux flèches tristes.

Vous entendrez chaque soir le mugissement des troupeaux rentrant du pâturage, avec le lait qui tend la gourde vivante des mamelles.

Allumez au moins, pour moi, la veilleuse sacrée, mais prenez bien soin de la placer à ma tête, que vous trouverez répandue parmi mes vers comme une brume; la brise les murmure aux maïs et aux blés, dont je ne goûterai plus le pain.

Vous continuerez à entendre le hennissement des haras. Vous regarderez voler les aigles et les merles. Vous verrez fuir les biches. Ne les transpercez plus de vos flèches : c'est pécher.

Et que mon chien Grivei garde ma tombe.

30 juin 1967

Versions françaises par: ANNIE BENTOIU (Epiharia, Le Dimanche occulte, Les Yeux de la Vierge, Critères et sélections, Héritage), CONSTANTIN BORĂNESCU (Le Budget), AUREL GEORGE BOEŞTEANU (Chant sur une guitare, Un fou a planté sa pelle..., Ma demeure, de toutes parts, est battue par le vent...), AL. FERMO L'Homme volant

« SAVOIR RENONCER à des fruits trop nombreux et les réduire à un seul, c'est l'art du jardinier comme de l'écrivain. L'artiste détruit deux fois plus de pages qu'il n'ose en garder et la profession d'écrivain doit sans doute adopter la formule d'un massacre perpétré à chaque instant, formule menacée d'un doute permanent. »

« LE SOCIALISME a revêtu notre pays de parcs, de velours, de soieries et de dentelles de jardins; il a encouragé avec générosité et enthousiasme tous les arts pour les mettre à la portée de chacun, de la flûte du berger à la peinture, à l'architecture, à la sculpture et à la littérature. »



« INDULGENT À AUTRUI l'écrivain, frappé de ce sentiment d'humanité, se voit demander une cruauté minutieuse et inlassable envers lui-même. »

« LES INDIVIDUS appartenant aux professions dites artistiques naissent révolutionnaires, quelles que soient les époques auxquelles ils vivent. »

« JE SUIS CONDAMNÉ à vivre à toutes les époques à part la mienne, en-deçà ou au-delà de celle-ci, je l'ignore, mais en acceptant l'illusion de me trouver intégré à l'ordre muet des circonstances, des coutumes et des choses, bonnes et mauvaises, d'où jaillit la langue dans laquelle j'écris et qui m'est chère jusqu'au crime, si j'ose dire, au-delà de toute discipline, de toute convention, de toute loi. »

« . . . DANS LE TUMULTUEUX DÉSORDRE du talent la poésie peut devenir prose, et inversement. La poésie ne doit pas forcément pétarader comme un moteur, et la notion de roman se superpose à la notion de littérature et de prose — et de vers, pourquoi pas? — avec laquelle elle se confond. »

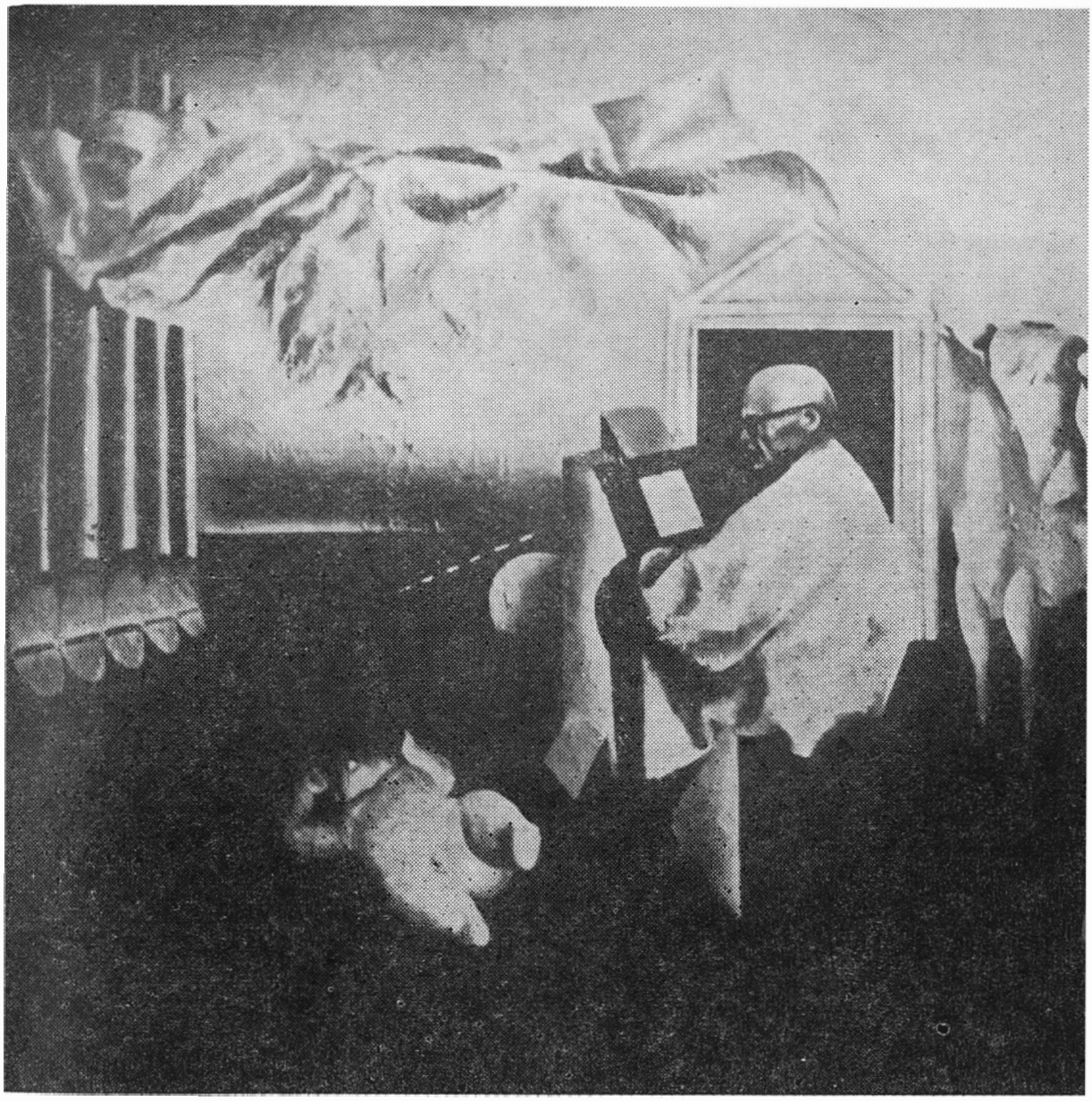
« LE PAMPHLET existe par ses propres moyens, comme le roman, l'épopée ou la satire. On peut le cultiver pour sa beauté, comme un foie dans un bocal. C'est un genre littéraire qui a un pied dans l'actualité, et l'autre dans l'éternité. L'actualité s'y insère, telle Marguerite dans « Faust ». Ce genre là est vif et rapide. Pour un millier de beaux poèmes on ne saurait citer qu'un seul pamphlet supportable. »

« L'ŒUVRE DE BRANCUSI participe de cette sorte de beauté particulière que le commun trouve laide; il rappelle, par analogie, les Saintes Ecritures, dont les beautés littéraires sont incomparables. »



« L'ACTE VOLITIF DE L'ARTISTE se réduit à l'intention. L'écrivain peut vouloir dilater un sujet et rechercher l'axe de rotation de la nébuleuse dont il rêve. Il lâche l'élément rudimentaire qui prendra corps, peut-être, dans les dimensions d'un point d'appui central afin de circuler dans l'indéterminé, et voici qu'un noyau se forme de lui-même, et des éclats disparates composent peu à peu un corps. L'exécution est à la charge de l'inconscient, tandis que la lucidité commence au moment précis où l'artiste transpose les ombres et qu'intervient le métier. Il s'agit là d'une transcription dictée. »

« AUSSITÔT qu'il dépasse des sujets strictement quotidiens, le français se distingue de toute autre langue. Les mots s'éclairent les uns les autres au moyen d'une action analogue à la production d'une étincelle provoquée par des pôles opposés. Dans un vers s'intercalent des significations inattendues et des réactions dont les lois nous sont inconnues. Les Français, ces maîtres incomparables dans l'art d'obtenir des dérivés picturaux, traitent le vocabulaire à la manière d'une palette. La langue française n'est pas une langue. C'est une mystique et une esthétique. »



HENRY MAVRODIN: Equilibre *(huile)*

## LE PHÉNOMÈNE ARGHEZI

par AL. PIRU

*On a longtemps considéré Tudor Arghezi comme une apparition inexplicable dans la littérature roumaine car la nouveauté incontestable et frappante de son œuvre constituait une véritable révolution lyrique. Quand les esprits se furent calmés et qu'on eut recherché ses antécédents, on s'aperçut que ceux-ci ne manquaient point. Le poète avait surgi (c'est son propre terme) à l'âge de 16 ans dans le cénacle d'Alexandru Macedonski, à un moment où la voix du grand Eminescu, éteinte depuis sept ans, régnait encore par la magie de son vers. Sans s'opposer à Eminescu, dont Alexandru Macedonski lui-même n'arrivait pas à secouer complètement l'influence, Arghezi commença par donner dans le symbolisme dont le directeur de la revue* Literatorul *formulait les théories dès 1892. Par la suite, Arghezi s'éloigna du symbolisme pour pénétrer plus avant — après avoir assimilé l'expérience d'Eminescu, — dans la poésie nouvelle, notamment dans la poésie française de Baudelaire à Rimbaud.*

*Dès ses débuts, Arghezi fut bien loin d'imiter Eminescu ou Macedonski. Mais il ne s'affirmera pleinement qu'au bout d'une trentaine d'années, c'est à dire en 1927, à la parution de son premier recueil de vers* Mots adéquats. *A cette époque on parlait beaucoup de Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Minulescu, G. Bacovia, Adrian Maniu, V. Voïculescu. Chacun d'entre eux est, à sa façon, un grand poète. Blaga est le poète expressionniste de l'angoisse métaphysique; Barbu le poète hermétique de la pureté abstraite; Minulescu est un symboliste prêt à faire ressortir le côté humoristique de toutes choses, Bacovia est le symboliste contemplatif des tragédies provinciales; Maniu voit l'univers par le prisme de la peinture; Voïculescu l'étudie par celui de la sculpture.*

*Avec Arghezi la littérature roumaine retrouvait les grands problèmes: la méditation, le rapport entre l'être et l'absolu, l'immortalité de l'âme, les causes et les fins de la création, le dualisme de la chair et de l'esprit. Pour lui, la poésie est le résultat des efforts fournis par une longue suite de générations, d'une mutation qui s'est opérée sur l'échelle anthropologique à un moment donné de l'histoire.*

*Il y a une certaine analogie entre l'esthétique d'Arghezi et les sculptures de Brancusi. De même que ce dernier sut s'inspirer des sculptures sur bois et en pierre, œuvres des paysans d'Olténie, de même le vers d'Arghezi est le fruit d'un long modelage du langage des bergers. Il transforme les cris excitant les bêtes en « songes et icônes », les haillons en « bourgeons et en couronnes », le venin en « miel », les insultes, les jurons, les moisissures, la boue et les abcès en « beautés » de grand prix. Si le noyau du fruit est amer c'est qu'il fut engendré par la colère, phénomène naturel parfaitement justifié, point final d'un processus génétique.*

*La poésie d'Arghezi, ayant le secret d'unir des catégories que la logique mentale sépare, donne naissance — comme le fait remarquer un de ses exégètes étrangers — à un véritable système solaire verbal, avec les lois, les plantes, les circuits et les phases qui lui sont propres. Arghezi peuple ses vers de « tout ce qui, selon lui, fait défaut à la littérature de son pays. On dirait qu'il est dévoré du besoin de compléter, qu'il a la passion d'élargir les règles d'un grand jeu. Qu'il en ait conscience ou non, il devient par là un poète national, car, en lui, une nation se crée ».*

*La propriété qu'a la nature de proliférer sans relâche, la germination dans le règne végétal et la cristallisation dans le règne minéral, l'interpénétration du monde spirituel et de l'univers matériel, l'esprit tendant à se dégrader, la matière revêtant des formes chimériques — voilà autant de thèmes du lyrisme d'Arghezi où la connaissance est, comme dans la poésie de Claudel, une conaissance.*

*Evoquerons-nous la richesse verbale du premier cycle qui scandalisait et stupéfiait un aussi grand critique que G. Ibrăileanu? Elle se trouve dépassée dans le second volume,* Fleurs de moisissure; *cette œuvre, plus typique encore que la première, explore le milieu mal connu des délinquants; la substance en est pittoresque et le vocabulaire savoureux, qu'il s'agisse du langage des faubourgs ou d'argot. « Nous n'avons pas en France un livre équivalent à celui-ci », reconnaît le traducteur, Luc-André Marcel, en comparant Arghezi à Lorca. Selon G. Călinescu, la langue des* Fleurs de moisissure *rappelle le dialecte napolitain de Salvatore di Giacomo ou le dialecte romain de Cesare Pascarella. L'authenticité sauve l'anecdote*



ALAIN BOSQUET

*« . . . je suis ébloui par l'exceptionnelle diversité de son inspiration qui fut, tour à tour, populaire et individuelle et alla en quête de l'absolu dans l'univers des notions mystérieuses et si souvent incommunicables . . . Pour nous, Français,*

*et le sérieux de la vision magnifie l'aspect hilare de ces types d'« outlaws ».*

*Le* Petit Livre du Soir *(1935) est le poème de la tendresse et de l'intimité, un nouveau Cantique des Cantiques, aux images d'une authentique candeur et pureté, s'adressant à une audience aussi large que le poème biblique de Salomon.*

*Que l'auteur de tant d'innovations s'appuie sans relâche sur ses premières assises: la poésie populaire, ne saurait nous étonner. Le nouveau cycle, paru en 1939, intitulé* Rondes, *n'était pas — comme pourrait le faire croire son titre — un recueil de pièces pour un poème chorégraphique, mais une série de chansons qui nous font assister à une nouvelle cosmogonie, à travers les yeux d'un enfant, ignorant comme l'architecte du monde. (Créer des univers nouveaux est, en réalité, la mission du poète.) Ce propos aurait pu tomber dans le maniérisme, mais Arghezi dispose à tout instant d'une fine malice dont il n'hésite pas à faire usage contre son art même. Sa victime est évidemment le père Pîrţag, farceur mécontent de tout ce que le forgeron exécute dans sa forge, avec son feu de soleil et d'étoiles.*

*Avant le 23 août 1944, Arghezi a déjà à son actif une œuvre poétique d'une valeur exceptionnelle qui le fait entrer de plain-pied dans la littérature universelle et le situe auprès des plus grands. Du fait des incessants conflits qui le mettent aux prises avec les autorités et qui s'aiguisent durant la guerre par l'opposition que le poète manifeste à l'envahisseur allemand, sa notoriété se limite à un cercle restreint d'intellectuels; la diffusion de son œuvre se heurte à mille obstacles. A 67 ans, en 1947, le poète fait paraître un recueil de* 101 poèmes, *mais se voit accablé d'accusations pénibles. Ces poèmes, dont plusieurs sont des vers de résistance au fascisme, tandis que d'autres rappellent la réclusion d'Arghezi dans un camp d'internement (épreuve qui ne lui fut pas épargnée) étaient, pour la plupart, le fruit d'une période s'étendant de 1939 à 1945; cette étape, en rien inférieure à la précédente, est encore trop peu discutée. Doué d'une admirable vitalité, toujours sur la brèche, Arghezi reprenait sa place — la première ! — dans la poésie roumaine en publiant en 1955* Hymne à l'Homme. *Dans une excellente étude de littérature comparée, Tudor Vianu plaçait ce poème parmi les grandes œuvres à sujet « sociogonique ». A une époque où les chances de de la poésie épique et didactique semblaient minimes, Arghezi s'empare courageusement de son sujet et, surmontant des difficultés jugées insurmontables, compose une œuvre qui s'adresse à ses contemporains, parée du charme ancien des poèmes classiques. Il exalte les moments capitaux de l'évolution humaine, la découverte de la parole, la prise de la position verticale, la découverte des cieux et de l'infini, celle du feu, l'invention des outils, la navigation en mer, l'art manuel, le droit de la* gens, *les grandes inventions au nombre desquelles il place le déchiffrement des secrets de l'atome. S'il est impossible à la littérature universelle d'ignorer une œuvre d'une telle puissance, les lettres roumaines lui attribuent une signification encore plus profonde, car elle représente le premier essai artistique de cette nature qui ait été mené à bonne fin (Eliade Rădulescu n'a pas achevé son* Anatolida, *pas plus qu'Eminescu son* Memento mori; *le* Chant de l'Homme *de N. Davidescu est une œuvre laborieuse et abstraite). L'*Hymne à l'Homme *s'inspire des conceptions du matérialisme dialectique, de même que le poème intitulé* 1907 *(et sous-titré* Paysages, *1956) se fonde sur le matérialisme historique. Là, comme dans le volume suivant,* Vers bigarrés, *paru en 1957, le poète aiguise une fois de plus une plume que la satire n'a point émoussée.*

*Les derniers vers d'Arghezi, publiés à l'âge de 80 ans dans divers volumes, lui font franchir une nouvelle étape, surprenante non point par des qualités qu'on s'attendait à trouver sous la plume d'un vieil et infaillible artiste du verbe, mais par la richesse et la diversité de ses réserves de lyrisme. A nos yeux se révèle un véritable univers poétique, alimenté par des sources inépuisables d'énergie lyrique.*

*Au sommet de son art, le poète se compare à un « mur chargé de nimbes et d'émeraudes », à quelque manteau princier tissé par les mains de tout un peuple. Songeant à de nouveaux avatars, il invoque les forces élémentaires, l'eau et le feu, sous les espèces de la lumière et de la pluie, afin d'émouvoir les puissances secrètes tapies au fond de son être. Au lieu d'une frénésie dionysiaque, Arghezi fait appel maintenant à la « délicatesse des cordes sereines » dans un chant du soir hésitant entre la jubilation et la mélancolie mais finissant par opter pour la seconde, car le bel automne a fleuri ses balcons et ses fenêtres, le soleil l'inonde de sa clarté, les livres lui sourient, la vie renaît et palpite alentour, les étoiles de la nuit étincellent au firmament, pareilles « à des queues de paon étalées », la solitude est familière au logis du potier qui fabrique ses cruches, mais on ne saurait éprouver de la joie sans se sentir aussi frôlé par la tristesse:*

*« N'ai-je point ma maison de bardeaux sur le Trotuş,*



ses vers ont une résonance profonde parce qu'il a mis en la foi qu'il avait en son œuvre ce qu'il devait y mettre, et qu'il fut farouchement libre dans l'ampleur de sa pensée. »

*Dans la prairie bordée d'un bois?*
*Pourquoi serais-je triste? Et pourtant...»*

*L'émotion du poète est d'ailleurs ineffable comme l'acte créateur qu'il compare au sommeil (au rêve), au souvenir ou à un effeuillement dont il n'est plus conscient. L'inspiration est une grâce imprévue, le poème un tressaillement devant les phénomènes, impossible à obtenir artificiellement, de même qu'une fleur au moyen d'une aiguille; on n'en trouve pas la recette dans les livres, il est léger comme « le chant d'une flûte » ou une berceuse sifflée par un merle.*

*Un grand nombre de vers des* Nouveaux poèmes *chantent l'amour, l'évanescent « fantôme » de la femme, avec la sensation qu'éprouve l'amant désireux d'évoquer l'être aimé. Le poète note les regrets d'une séparation inévitable (« Pourquoi es-tu partie? Pourquoi serais-tu restée? »), l'attente d'une fiancée perdue, les échos réveillés par une présence charnelle, la soif et la faim provoquées par le corps d'une passante, les souvenirs d'un colloque muet. La langueur d'amour donne naissance aux vibrations les plus profondes du lyrisme d'Arghezi et lui inspire d'incomparables métaphores. On retrouve la tendresse franciscaine témoignée par Arghezi aux moineaux que l'hiver surprend pattes-nues et vêtus de leur seule chemise, aux aigles « grinçant du bec », au toutou derrière la grille, au molosse menaçant dans la cour, à cette « créature faite de pétales » qu'est la femme, aux religieuses que l'arrivée, au couvent, d'une ballerine réveille brusquement de leur torpeur.*



*Dans* Cadences, *la poésie devient une ascèse; elle appréhende un instant d'éternité, un moment de bonheur longuement attendu; elle s'abandonne à la spontanéité, c'est le « soupir » du démiurge. Toujours respectueux des lois de la nature, le poète ne laisse pas de goûter à l'amour, mais fuit ce qui serait susceptible de le détruire et se refuse aux sollicitations impures.*

*La nature, qui s'amuse à mêler le muguet aux cerisiers et les oranges aux abricotiers, enseigne au poète à rejeter sa dépouille d'argile pour s'élancer vers l'azur, au risque de retomber, pareil au papillon tué par son désir fanatique de lumière. (A d'autres moments le papillon est comparé à « une fragile équerre de velours solaire », à quelque « fils de lumière », à un précipité de soleil).*

*Si, plus que jamais, le poète sait contempler et imaginer des univers avec une étonnante fraîcheur de sensation et de vision; si sa sensibilité et sa puissance de réflexion découvrent sans cesse des rapports nouveaux entre les phénomènes et les idées, la part intense qu'il prend à tout ce qui se passe autour de lui n'est pas moins impressionnante que sa solidarité devant les victoires remportées par la vie nouvelle dans la « mère patrie » ou que le chagrin provoqué en lui par la disparition de quelque valeureux combattant tombé au champ d'honneur social ou culturel (la « Cantilène » des* Syllabes *écrite au lendemain de la mort de G. Călinescu restera inoubliable).*

*La poésie de Tudor Arghezi, dont les lecteurs étrangers ne connaissent que les fragments traduits par Raphael Alberti, Maria Tereza León, Alfred Margul Sperber, Illyés Gyula, Szemlér Ferenc, Salvatore Quasimodo, Mario de Micheli, Vojtech Jestrab, Charles Moisse, Luc-André Marcel, etc., est un des sommets de la littérature universelle de nos jours. Voici ce qu'en disait Tudor Vianu en 1960. « Peu de poètes de sa génération peuvent lui être comparés pour l'énergie de l'expression, la fécondité de la fantaisie, le caractère profondément humain d'un message poétique adressé à tout un peuple qu'il se propose d'encourager dans le combat mené en faveur de la liberté et de la justice. » Par son ampleur et sa signification ce message, loin de se limiter à une seule nation, s'adresse à l'univers tout entier.*

[Le vrai psalmiste]

par POMPILIU CONSTANTINESCU

*...Aux yeux d'Arghezi la nature n'est pas corrompue comme à ceux des mystiques d'Occident; l'esprit et la matière ne font qu'un; la grâce, principe créateur universel, opère jusque dans les phénomènes vitaux les plus modestes. Le vitalisme et l'organicisme de la mystique d'Arghezi sont typiquement orthodoxes et orientaux; la contemplation active tendant à connaître la divinité n'est pas obtenue par la technique de la mystique catholique qui, à partir de l'ascèse, s'élève progressivement à « l'état théopathique »; l'abjuration des dogmes ne l'amène pas davantage à s'identifier au protestantisme pathétique, drame spirituel*

EUGÈNE IONESCO

*« Pourquoi Arghezi est-il un grand poète? Parce qu'il sait mettre une technique fort avancée au service de sentiments éternellement humains et associer un sens de l'art raffiné à une fraîcheur d'âme presque primitive; parce que ses racines poétiques sont très profondes: elles plongent jusqu'au Cantique des Cantiques, au*

*d'une brûlante unicité. Du fait qu'elle ne s'incarne pas en une image individuelle et hallucinante et qu'elle ne s'organise pas en dogmes, l'existence de Dieu se réalise sur le plan cosmique. Dieu est à l'origine de tout et se manifeste avec une solennité familière dans le miracle de la vie et dans la création tout entière.*

*Bercé par un doute stérile, replié sur lui-même, broyé par sa révolte démoniaque au début de son drame spirituel, le moi d'Arghezi raréfie progressivement son individualisme romantique, retrouve ses réserves primordiales de candeur adamique et se fixe sur une mystique bucolique, naturiste, pour dépasser le plan de la contemplation singulière avant d'atteindre celui de la contemplation cosmique. Le lyrisme méditatif des Psaumes ne faisait qu'esquisser le geste de la prière; leur drame participe plutôt des lamentations de Job, rongé par la lèpre de l'orgueil, desséché, exaspéré par un mal intérieur dont seule le guérit sa foi en la révélation cosmique de la Divinité.*

*. . .Dieu compris en tant que présence cosmique modifie également le rapport moi — univers; du fait de l'incorporation de l'idée de divinité à une mystique naturiste, le psalmiste change d'attitude à son égard. Désormais ce n'est plus dans la méditation singulière qu'il recherchera Dieu; Dieu est, Dieu se manifeste dans tout l'univers, dans la création tout entière, sous forme d'une succession de miracles vivant de sa puissance. C'est maintenant seulement que le poète atteindra l'état de prière, qu'il s'humiliera devant Dieu et qu'il glorifiera son omniprésence. Ce cycle répond à celui des Psaumes sur une distance intérieure, traversée par d'infinies oscillations, et établit une nouvelle sédimentation dialectique, par couches larges, dans le lyrisme d'Arghezi. La dialectique, toute de nuances torturées, du premier psalmiste s'est repliée sur le plan de la révélation singulière et se rapproche du panthéisme; ces éléments de panthéisme composent une vision cosmique amenant la dialectique de la prière à parachever, sinon à annuler, le processus amorcé dans les Psaumes; le monologue devient dialogue; la grâce, révélée dans la nature en tant qu'expression de la puissance créatrice, opère sur le plan universel, partant sur l'homme, qui n'est lui-même qu'un fragment de la création divine, consubstantiel au règne végétal et animal.*

*(Extrait de* Tudor Arghezi, *1940)*

[Une métamorphose continuelle]

par GEORGE CĂLINESCU

*. . .Il serait impropre de parler de la prose de Tudor Arghezi comme d'une prose narrative, et injuste de fonder des jugements littéraires sur cet élargissement des termes. Tudor Arghezi n'est pas un prosateur, mais un poète qui descend dans la chronique sur les ailes du lyrisme. Nombre de ses pages de prose sont des pamphlets. Mais des pamphlets stérilisés et pratiquement inefficaces. La diatribe suppose l'intention de discréditer un individu ou une classe; c'est une critique impulsive, frisant la caricature. En usant de noms fictifs, en grossissant le réel, en entrant de plain-pied dans le fantastique, le pamphlet d'Arghezi (lorsqu'il est artistique) dépasse tellement ses intentions qu'il en devient une construction valable en soi et, tout au plus, l'expression d'un acharnement gratuit qui se traduit en images. Cette espèce de pamphlet, cultivée par Eminescu et Victor Hugo, est tout simplement la poésie du mouvement de l'invective.*

*Un grand nombre de pages en prose d'Arghezi ne sont que des notations, des contemplations, voire d'authentiques constructions lyriques, soustraites à la contrainte des strophes. Dans* Icônes en bois *l'auteur brosse évidemment les portraits de certaines figures réelles du clergé roumain de sa jeunesse. Le lecteur n'éprouve cependant pas la curiosité d'identifier les personnages car le pamphlétaire, à l'instar de La Bruyère, insère l'individu dans un type dont il fait une monographie synthétique. Cette façon de traiter le sujet obéit à la définition du comique donnée par Bergson. La personnalité humaine est étudiée dans sa rigidité, dans son mouvement mécanique, elle est divisée parfois en plusieurs appareils. L'auteur procède ainsi sur le plan psychologique, soulignant le système de pensée, la logique et partant évidemment de fausses prémisses, aboutit à une dialectique monstrueuse. Dans ce sens on pourrait l'apparenter à Mark Twain. Tout l'effet est produit pourtant par la singularité; ce n'est pas un comique franc, mais un lyrisme hilare et visionnaire. Cela s'explique par le fait que la détermination de l'élément mécanique dans l'élément organique s'opère au moyen d'images. L'écrivain descend jusqu'aux moindres détails qu'il grossit indépendamment l'un de l'autre,*



*Livre de Job, aux malédictions des prophètes bibliques, ce qui ne l'empêche pas d'être nouveau en art et socialiste en politique; il saute d'un seul bond par-dessus plusieurs décennies d'organisation sociale et mentale bourgeoise, qu'il poignarde et annule pour renouer avec les traditions d'une certaine permanence humaine; il est grand, enfin, parce que tout en restant roumain dans ce qu'il a d'essentiel, Arghezi est universel. . . »*

*(La Roumanie Libre,* Paris, le 1er novembre 1945)

*et dont il fait des représentations suffisantes, de sorte que la conscience, stupéfaite, court de la suavité du particulier au grotesque (par addition) de l'ensemble...*

*L'imagination dans les détails, fussent-ils scabreux, est aussi fine que dans l'art asiatique qui engendre des monstres ricanants et délicatement laqués. La bénédiction accordée par le métropolite est tournée en dérision comme une machinerie. Mais lorsqu'il en arrive aux doigts, l'écrivain les compare aux cornes de l'escargot et se laisse entraîner à un jeu de miniatures:*

*« Le Primat prononce, lui aussi, un discours. On lui baise la main gauche amenée à hauteur convenable pour une génuflexion, tandis que la main droite ne cesse de faire des signes qu'un homme quelconque, auquel la grâce est refusée, ne saurait exécuter seul ou en public sans évoquer aussitôt la nécessité d'un traitement médical. Ces signes, il les fait en imitant la position des cornes de l'escargot; on songe à des mouvements de doigts au soleil, et à la projection sur un mur de l'ombre d'un lapin aux oreilles dressées. C'est une sainte nique. »*

*L'automatisation psychique engendre le cas ridicule du moine qui s'est mis en tête de s'élever jusqu'au ciel.*

*« Il avait choisi le lieu de son assomption. Pour avoir dès l'abord beaucoup d'air autour de lui et arriver plus vite, le vénérable Pahonie monta, un dimanche de mai, dès le lever du soleil, jusqu'au sommet du grand clocher; il pénétra dans une ouverture lumineuse tenant lieu de fenêtre, leva les bras vers Dieu et s'élança par ce trou pratiqué dans le mur, au beau milieu d'un vol de martinets. Au lieu de s'élever, le vénérable Pahonie échoua sur le sol et les anges ne vinrent pas étendre sous sa personne leurs belles ailes argentées pour le conduire en paix jusqu'aux cuisines. ».*

*Bien souvent les images sont admirables en soi; joies gratuites des sens, elles constituent pourtant par rapport à l'ensemble une dégradation malicieuse. « La mitre de l'évêque flotte au-dessus de la foule comme un bouchon de verre », les reliques d'un saint rapellent « les salaisons d'agneau »; les sourcils touffus des archimandrites ressemblent à des « taons » et « à ces grosses mouches taciturnes qui peuplent étables et écuries »; les mitres des métropolites sont des « citrouilles diamantines ».*

*Un procédé de substitutions successives permet à une réalité donnée de se métamorphoser insensiblement en une autre; quoi qu'indifférent en soi, ce glissement donne lieu à un spectacle bouffe. Le canard en quête d'insectes et un pot qui dégringole sont idylliques en soi mais deviennent grotesques quand on en fait la transcription métaphorique d'un service divin:*

*« Je le suivais d'un œil aussi attentif qu'un microscope, tandis que se multipliaient les erreurs que la confusion créée par la présence du Roi ne manque jamais de provoquer durant le service. L'encensoir s'accroche à la chasuble violette du métropolite. Epouvanté celui-ci défaille, perd ses esprits et encense de travers. Le contenu de l'encensoir se déverse sur le tapis. Le tapis prend feu. Un sacristain accourt sur ses deux jambes, pareil à quelque canard désireux de tuer deux cafards à la fois, pour éteindre les charbons ardents. Mouvements de foule. La cérémonie est mal en point. Affolé, il disparaît de sous les chandeliers et heurte son haut bonnet. Le bonnet va rouler, tel un pot, au beau milieu de l'église jusqu'aux pieds du Roi. »*

*Tudor Arghezi n'est point, à proprement parler, un manieur de métaphores, du moins au sens ordinaire du terme; aussi risquerait-on d'amoindrir son art en n'étudiant que ses expressions toutes nues. Son secret consiste en un esprit de relation immense, compris dans une vision totale de l'univers des formes. Ses métaphores sont des métamorphoses, de subits déplacements opérés dans un espace restreint ou vaste, d'une unité à l'autre, avec une absence complète de dogmatisme morphologique.*

*(Extrait de* l'Histoire de la littérature roumaine, *1941)*

[L'œil du cyclope]

par ŞERBAN CIOCULESCU

*...Les premières pièces d'Arghezi, exhumées tardivement et petit à petit par quelque chercheur passionné, parce que le poète les estimait trop peu pour les faire rééditer, dénotent chez le jeune débutant une grande virtuosité musicale, remar-*



---

ARNE HÄGQVIST

(Suède)

*« Il y a chez lui une élévation lyrique et un don d'invention métaphorique dont la littérature offre peu d'exemples. C'est ainsi que dans les célèbres poèmes* Tinca *et* Rada *se produit une explosion de métaphores si éblouissantes qu'on aurait peine à en trouver d'égales dans la littérature européenne. Peut-être pourrait-on le comparer*

*quablement adaptée aux visions suaves et diaphanes. En Suisse, ou après son retour en Roumanie (1910), une nouvelle musique du vers, moins sinueuse, manifeste dans l'alexandrin le même pouvoir d'enchaînement et s'affirme dans les thèmes du souvenir et de la nostalgie. Après 1916 le vers d'Arghezi acquiert peu à peu la dureté due à cette matérialisation de l'expression qui fait tout son charme, notamment par son contraste avec la suavité; en revanche, sa puissance de suggestion musicale diminue. C'est pour cette raison peut-être que l'esthétique de la période de maturité d'Arghezi conquiert difficilement la faveur des lecteurs, demeurés sous le charme de la musique verbale. L'étonnante variété de ses aptitudes lyriques, sa veine dramatique, concentrée jusqu'à une certaine obscurité, ses expériences linguistiques révolutionnaires rendent l'étonnante personnalité du poète malaisément réductible. Les vers de sa maturité n'ont point cette fluidité favorable à la mnémotechnie, ces significations transparentes à la mesure de leurs substantielles richesses; ils manquent aussi de ce minimum de lyrisme conventionnel qui familiarise le lecteur avec un message lyrique tout neuf. . .*

*. . .Il n'est point d'artiste roumain dont l'œuvre présente un contraste plus manifeste entre l'apparence et l'essence. Les vers d'Arghezi paraissent souvent être le fruit d'une création laborieuse; on dirait que l'auteur s'y est pris à dix fois. Rien de plus faux. En parcourant les manuscrits envoyés à l'imprimerie, on peut y surprendre des corrections faites au dernier instant sur le texte retranscrit. Un poème, paru d'abord en quelque revue, se trouve parfois retouché avant de figurer dans un volume. Il arrive même, d'une édition à l'autre, que l'on retrouve telle poésie légèrement modifiée ou complétée. Le poète garde toujours en effet le souci de la forme. Pourtant, qui a suivi Arghezi au jour le jour, vénérant en lui l'objet le plus digne d'inspirer la passion dans notre littérature contemporaine, s'est rendu compte que l'artiste compose plutôt aisément, car sa vision est directe, concentrée, métaphorique. La forme naturelle de la perception d'Arghezi est une vision impressionniste originale, sans rien qui la rattache à quelque courant littéraire du continent.*

*Dans sa prose, le maître tire de sang-froid le plus grand parti de ses aptitudes de virtuose moyennant certaines déformations grotesques, bousculant objets et mots. Une double tendance le guide: renverser les images des objets familiers à nos regards, afin de leur conférer un nouvel aspect, caricatural ou sublime, et marquer de son sceau certains mots ou certains rapports verbaux insolites. Sur les tablettes d'Arghezi l'initiative lexicale dynamise de courts poèmes en prose plastiquement organisés; ses romans mêmes sont autant de mosaïques d'instantanés plastiques, marqués d'une subjectivité intégrale. L'art du prosateur, tout cérébral, est le fruit d'une expérience de l'intelligence qui saisit chaque occasion qui se présente de vérifier le pouvoir qu'elle possède de modifier les matériaux manœuvrés.*

*En poésie, l'œuvre d'Arghezi modifie son centre de gravité qui passe de l'intelligence dans la sensibilité. L'emploi des anciennes catégories psychologiques, divisées en compartiments tripartites, peut évidemment faire naître certains doutes; l'intelligence, l'affectivité et la volonté n'existent point à l'état pur, tels des éléments chimiques; il n'est presque pas d'action où l'individu n'agisse par l'opération concertée de ces trois facteurs. Cependant il serait relativement aisé d'établir dans une œuvre d'art le rapport existant entre la sensibilité, la volonté et l'intelligence, la priorité ou la subordination de chacun de ces éléments, l'harmonie ou le heurt des forces psychiques. La poésie, chez Arghezi, prouve l'intensité de la vie affective et les conflits opposant celle-ci aux autres facteurs spirituels. L'intelligence retrouve la priorité dans le secteur de l'humour.*

*La poésie d'Arghezi nous apparaît comme une éruption volcanique, semblable à une lave accusant de fortes différences de température, bienfaisante ou nocive, selon sa thérapeutique morale sur son propre sujet. Individualiste dans son principe, secouée par une grande angoisse intérieure, en proie à un équilibre instable, elle atteste la primauté des forces affectives: le même et unique besoin organique d'éparpillement et de récupération affective se manifeste dans son amour des enfants, des plantes et des bêtes, dans le paradis retrouvé du couple primitif, dans sa quête de Dieu, dans son affirmation panthéiste des forces de la nature, dans le discrédit jeté sur l'intelligence discursive et dans la préconisation de l'intuition. Ce qui est singulier, c'est la vision énorme de cet œil de cyclope — nom dont le poète baptise son intensité visuelle — cette vision ingé-*



à Federico Garcia Lorca, mais je tiens à déclarer que la puissance d'Arghezi me paraît supérieure. »

*nue grâce à la fraîcheur de la perception, à la candeur de la sensation, au sens des miracles ambiants. L'expression n'est pas moins singulière par ses greffes artificielles, par ses mésalliances verbales et la transmutation de la matière opérée sur l'initiative de cet artiste alchimiste et jardinier.*

(*Extrait* de l'Introduction à la poésie de Tudor Arghezi, *1946*)

## LE CHANTRE DU GIBET

par OV. S. CROHMĂLNICEANU

*Le poète des* Fleurs de moisissure *est un autre Arghezi — c'est le chantre de la vie patibulaire. Son univers est celui des individus proscrits par la société, marqués du sceau de l'infamie. « La fleur de moisissure » est le symbole de la poésie jaillie de ce milieu, éclat dérisoire de la pourriture, mensongère splendeur de la scélératesse, ornement des murs suintants et sombres du cachot. Arghezi nous présente la faune de cet univers: la vieille receleuse, la fleuriste tzigane pour les beaux yeux de qui « Năstase le condamné » extrait du sel dans les mines du bagne; le bandit beau comme un Adonis; le cambrioleur dévot, l'orfèvre faux-monnayeur; le mendiant guérisseur, le déserteur dévoré par les rats dans les cachots de la prison. Il retrace des scènes de la vie dans les geôles, décrit le dîner des détenus, le défilé des hommes enchaînés, les tourments de la réclusion, l'enregistrement des morts à la morgue, le spectacle de la déchéance lui inspire d'amères réflexions sur la société et, plus généralement, sur la condition humaine.*

*Le poète lui-même voit ses vers frappés de malédiction, ce sont des «vers condamnés à mort », des « Vers de tombe / Assoiffés d'eau / Affamés de cendres ». A leur destinée ne présidèrent, dit-il, ni le « taureau », ni le « lion », ni « l'aigle » « Qui œuvrèrent pour Luc, Marc et Jean ». Ces vers n'ont point été écrits, mais simplement griffonnés sur « le crépi / D'une niche vide pratiquée dans le mur », « par les ongles de la main gauche » et non point par cet « ongle angélique » qui « émoussé, ne repousse pas ». Voilà donc des vers d'inspiration « condamnable », et dignes d'opprobre. Complétés par la prose du* Portail noir, *ils animent de sombres tableaux dont le dessin appuyé atteint un réalisme terrifiant. On y voit passer le convoi des voleurs, « attachés deux à deux / Dans le froid et la boue / Traînant leurs chaînes / A grand-peine dans des mares de sueur ». Un destin implacable et terrible se dessine dans cette succession scandée de gestes sommaires, lourds, entravés. Arghezi suggère le martyre organisé de l'être humain. La prison soumet ses pensionnaires à un régime de tourments prolongés. La misère, la dégradation et la brutalité concourent à broyer l'âme de ceux que la société a rejetés de son sein. La vie en prison emprunte son caractère au calvaire. Mais ce n'est là qu'une parodie sinistre de l'idée du rachat par l'expiation. Les menottes joignent les mains en un geste de piété forcée. Les chaînes entravent les pas sur une montée qui semble une reproduction grotesque de la voie du Golgotha: « Des aigles boiteux tombés des étoiles / Dans d'affreuses ténèbres; / Une crucifixion sans croix, ni échafaudage; / Un Golgotha dans une plaine dépouillée d'autels »* (Galères).

*Sous le scepticisme avec lequel le poète contemple les effets de la justice vibre une révolte totale non seulement à l'adresse de la société bourgeoise, mais encore contre la prétention qu'affiche l'humanité de distinguer le vice de la vertu et le crime de l'honnêteté. Arghezi projette ses tableaux sur une toile de fond protestataire au moyen d'un reflet bref et grinçant qui réduit les objets à la simplicité toute nue. Dans cet enfer terrestre se joue un drame social et moral aux implications les plus larges. L'horreur et l'atrocité, comme dans les gravures de Goya, remettent en question la misère d'une société et la misère humaine elle-même.*

*L'indifférence, le cynisme, parfois le ricanement avec lesquels l'auteur enregistre les pires horreurs dissimulent en fait sa révolte et son mépris. Il s'agit de priver le bourreau de la satisfaction de constater les souffrances de la victime, voire de lui faire éprouver un sentiment d'impuissance devant l'impassibilité du patient. L'âme endurcie des détenus prête cette attitude au poète par l'effet d'une contamination sympathique. Ainsi Arghezi commente avec une amère ironie le transport des voleurs au cimetière: il en retient la comptabilité des cadavres, qui prolonge pour ainsi dire jusqu'à l'absurde l'autorité que la société tient à exercer sur les détenus au-delà même de la mort: « Bon voyage! Vers la fosse commune! / Que la terre vous soit meilleure / Que les messieurs qui vous ont condamnés, / Que les prêtres qui ne vous ont pas assistés. / Et prenez garde / De ne pas vous embrouiller, / Car*



**LÉONID LÉONOV, NIKOLAÏ TIKHONOV, ILYA EHRENBOURG**
(U.R.S.S.)

« ... *Sa vie s'est longuement prolongée dans le temps et elle fut marquée par des moments difficiles, mais son âme resta éternellement jeune. Il a profondément aimé les hommes et a glorifié l'homme avec enthousiasme et esprit de sacrifice... Arghezi a su exprimer les pensées les plus intimes de son peuple. Son œuvre a été appréciée même au-delà des frontières de la Roumanie et s'est intégrée au trésor spirituel de l'humanité.* »

(Extrait du message envoyé à l'occasion de la mort de Tudor Arghezi)

*demain soir ou peut-être ce soir même / A l'heure où on allumera les étoiles de cire / Vous passerez une fois encore / En jugement !* » (Les Morts).

*C'est dans le même esprit que débute la poésie intitulée* le Matin *(« Apportez-moi de l'encre: / Faisons nos comptes »), et qu'a été composée* Sérénade *où le sentiment du lent et torturant passage du temps acquiert pour le détenu un aspect bouffon; il semble contraint à danser un pas dans un sinistre ballet-concert interprété, à tour de rôle, par les divers représentants de la faune des cachots: crapauds (« Qui se gargarisent / de faïence brisée »), corbeaux, poux, punaises « chaussées », rats.*

*Le poète des fleurs de moisissure mêle le sombre et le terrifiant au grotesque. Un rapprochement s'impose ici avec les visions de Goya. Les réalités infernales qui existent derrière les murs de la prison s'animent dans toute leur atrocité, sans trace de romantisme. L'immense dégoût provoqué par l'abjection humaine prolonge de façon caricaturale les lignes du dessin et pousse l'image vers de fantastiques analogies d'une valeur symbolique. Les portraits et les biographies des détenus sont par ailleurs traités avec une espèce de familigrité dont l'auteur a le secret. Arghezi se plaît à révéler la nature contradictoire des habitants de la prison et cet étrange alliage qui, dans leur être, mêle la beauté à l'horreur. « L'Efféminé », ce bandit des grands chemins, paraît être une délicate créature venue d'une autre planète, quelque androgyne égaré parmi des monstres. Laké, le tzigane habile à multiplier les sous, possède le secret de la transmutation des éléments. Il dispose d'un marteau « muet », d'une enclume « faite d'argile », il « chuchote doucement » ses incantations, sous ses « cruels » outils le métal devient « pâte », « levain », « bortch », « cendres » et « roux » et se laisse modeler par la main habile du magicien. L'horrible sourd-muet que l'on promène, telles des reliques, dans une brouette, cet homme affreux dont la plante des pieds « rejoint la bouche » tandis que « les genoux sont arrachés à leurs articulations », le monstre aux tibias tordus possède le don de guérir les malades. On l'appelle Saint Hialmar car une force primordiale et secrète habite sa personne. Tinca, enfin, est aussi fraîche que les fleurs remplissant le panier qu'elle porte à la hanche. Sa « personne impériale » est faite d'une beauté fruste et sauvage. La tzigane « aux soupirs mensongers » a une « chair d'ébène », des seins « pareils à deux mûres », une chevelure « fleurant le tabac ».*

Les Fleurs de moisissure *sont une application conséquente de cette « esthétique de la laideur », formulée par le poète du* Testament. *Depuis Villon la poésie s'était rarement tournée vers le monde patibulaire des voleurs, des prostituées et des assassins. Il fallut attendre Baudelaire pour que le lyrisme européen osât approcher ces « fleurs du mal », et prouver que la beauté peut jaillir aussi de matériaux condamnés. Arghezi opère effectivement au moyen de « pourriture, chancres et boue »; l'humanité sur laquelle il se penche porte les stigmates du vice et du crime et s'apparente de fort près à celle des vagabonds, des mendiants et des putains des* Tableaux parisiens *du poète français. Ceci lui est sans doute dicté par la violente aversion qu'il éprouve à l'endroit de la société bourgeoise et de ses critères de valeur. La propension à mettre en évidence ce grain d'humanité, qui survit là où la société ne veut voir qu'abjection, vise un état de choses faussé et fondé sur l'hypocrisie. Ion-Ion meurt avec, dans ses yeux ouverts, « une lueur de son village natal / et des champs où il faisait paître les chevreaux ».* (Ion-Ion) *Maria Nichifor se promène dans la cour de la prison, « telle une Madone », en allaitant son enfant. La naissance de ce petit garçon est fêtée par les voleurs avec une affection émue. « Ces féroces cambrioleurs, ces assassins, ces pickpokets, ces escrocs, ces aigrefins, portant la tunique rayée et le bonnet du forçat, tous, devant l'insolite arrivée parmi eux d'un enfant innocent, sentirent une douce chaleur au cœur, une souriante torpeur » (« Maria Nichifor »,* dans le Portail Noir). *La petite voleuse de onze ans est accueillie par ses compagnes « avec des plaisanteries et des paroles consolatrices destinées à lui prouver que la prison vaut mieux que sa réputation et qu'elle s'y trouvera en tout cas moins mal que chez le maître, fort de la loi, qu'elle a volé avec la naïveté et l'instinct d'une petite chatte, et qui l'a fait arrêter ».*

*Dans une page de* le Voleur et le moineau, *Arghezi note: « Le visage du détenu penché au-dessus des convulsions du petit moineau était empreint d'une expression de pitié et de bonté auprès de laquelle le suave sourire de la Joconde n'était que de l'orduré ». Cependant, comme chez Baudelaire (« Je t'aime, ô capitale infâme ! »), cette opposition ne s'établit pas forcément au nom*

GIANCARLO VIGORELLI

(Italie)

« . . . lorsqu'on écrira une histoire de la poésie européenne le nom d'Arghezi sera parmi ceux dont la résonance poétique est la plus profonde, tant pour son classicisme éprouvé que pour le noyau si moderne de sa poésie. »

*d'un idéal moral supérieur, elle se fonde souvent sur la seule négation nihiliste de tout principe éthique. D'où la tentation de refaire l'échelle des valeurs de l'humanité, sous un angle purement esthétique... Désireux de scandaliser, Arghezi, qui, lui aussi, admire dans les hôtes des prisons, voleurs et putains, telles qualités échappant à la plupart des gens, pousse bien souvent le sarcasme jusqu'à l'humour. Celui-ci jaillit d'une bonhomie familière dont le poète, s'écartant de la gravité du thème initial, use pour traiter ses modèles, en adoptant les gestes et le langage. C'est ainsi que se produit dans la poésie roumaine une pénétration toute nouvelle de violence verbale, de formules argotiques, de mots savoureux violemment colorés, voire obscènes. Le vers libre emprunte généralement la loquacité extraordinaire du langage courant, spontané, direct, précipité, interrompu par des interjections familières évoquant la plus parfaite intimité.*

*Arghezi ressent trop profondément la vocation de l'absolu pour que l'humour, le pittoresque et l'anecdote le retiennent autrement que par accident. La crudité verbale, le coloris des images finissent par établir des contrastes violents qui, dépassant l'objet immédiat, visent la nature humaine. Le poète des fleurs de moisissure est maître dans l'art de passer brutalement, sans crier gare, par une brusque détente, d'un sentiment à l'autre, du chaud au froid. Après avoir évoqué « la lumière » brillant dans les yeux du gars « étendu tout nu sur la pierre dans la cave aux macchabées », et « le délicat sourire » épanoui sur les lèvres du cadavre, les lamentations sur le destin de Ion-Ion s'achèvent par une notation atroce: « Bien loin de son foyer, arrêté par les boyards, / Bien loin du désespoir de sa mère, / Sur son corps couvert de taches et de poils, / Les poux, eux aussi, étaient morts par paquets ».*

*A l'instar de Daumier, Goya, Bruegel et Bosch, le poète des* Fleurs de moisissure *a le génie du grotesque. Chez lui l'horrible voisine avec le délicat et le fragile. L'absurde acquiert la puissance du réel. Le monstrueux revêt l'apparence du vraisemblable. Le comique atteint le niveau où le rire se mêle au trouble et à la stupéfaction pour justifier la question de Baudelaire: Comment l'esprit humain fut-il capable de concevoir tant de diableries et de merveilles, de donner naissance à tant d'effrayantes bizarreries?*

(*Extrait de* Tudor Arghezi, *1961*)



## DE L'AMOUR

par **MIHAÏL PETROVEANU**

*L'orgueil de l'homme, prêt à payer cher la joie de connaître, de créer et d'infléchir le temps, est le sceau même de la conscience de soi qu'éprouve celui qui affronte l'univers, le signe héraldique de sa virilité spirituelle: « Qui trempe dans la boue sans en être souillé / Qui peut s'élever jusqu'au ciel / Et rester de fer en étant de fer / Celui-là, la rouille ne le griffera jamais. / »* (Minuit). *Purement spirituelle la virilité ne serait que la réplique laïque de l'ascétisme dont Tudor Arghezi, homme et artiste impétueux, refusa le stérile idéal. L'homme, le moine répondant au nom de Joseph, s'en dépouilla dans son isolement glacial, abandonnant sa cellule; le pamphlétaire flétrit la bassesse de ses incarnations et vitriola les prédicateurs corrompus; le poète fustigea l'ascétisme et la vanité de ses normes contraignantes, versant des larmes sarcastiques sur les victimes du péché ou les accablant de sa tendre ironie, selon qu'elles croyaient ou non en lui. La pénitence suspecte du jeune diacre Jakint* (Tourments) *et le zèle servile dont font preuve les archimandrites et le « stavrophore » pour s'accuser d'avoir renversé le ciboire contenant le vin de la communion* (Joseph de l'Hongro-Valachie) *rendent douteux les remords — base subjective du péché. Quant à Dieu qui semble, lui aussi, avoir mordu à « l'Arbre de Vie » au Paradis — il témoigne trop de bienveillance à l'instinct pour que l'argument transcendental du péché garde sa valeur: « Et Dieu, qui voit tout / A l'aube, à cinq heures et demie / L'a vue qui, derrière un rideau / Attendait le moment de s'en aller. / »* (Tourments).

*Savoureuse, la tentation est légitime parce qu'inévitable. Pareille au jeûne et aux prières, la concentration dans les choses abstraites, dans les strictes préoccupations de la connaissance, est impuissante à émousser l'acuité de l'instinct, à épuiser les jeux de Pan. La vie est un despote qui impose ses appels. Le vocabulaire érotique du poète groupe ses termes autour de l'idée d'une agressivité irrésistible, d'une incoercible énergie. Le « désir » est si dévorant que le possédé demande à la nature protection pour la femme* (Crayon), *mais aussi voudrait parfois (comme dans* Mélancolie) *voir sa bien-aimée se transformer en fantôme.*

*Comme chez Eminescu, la passion devient « maladie », hallucination, la femme aimée est*

LUC-ANDRÉ MARCEL

*« Je ne veux pas d'autres images en moi que celle de ce poète vrai, qui semble traquer le fond même de la nuit pour mieux atteindre à cet équitable soleil qu'il ne cessa de porter en secret. »*

*un « petit être vénéneux » qui épuise l'âme et blesse le corps jusque dans « la moelle des os » par « souvenirs et langueur ». D'une sensualité frénétique, l'Eros d'Arghezi n'a rien de commun avec le raffinement des symbolistes parfumés qui s'adonnaient à d'artificielles ivresses pour fouetter leurs sens; il ne se réduit pas non plus à une sensualité brutale. A l'instar d'Eminescu, Arghezi voit dans l'Eros l'expression même de la nature en l'être humain, une force spontanée, ingénue dont les poisons sont bienfaisants. Pour le poète le réveil de l'instinct, ses démarches ingénieuses, ses ruses sont aussi candides qu'une plante qui pousse ou qu'une fleur qui bourgeonne. Il met à les décrire des précautions délicates et folkloriques afin de calmer les plaintes d'un être inapaisé: « Notre fille est malade. / Ma fille, celle de la nostalgie / L'épine accrochée aux lys et au laurier / L'a piquée de son dard empoisonné au bout du pied / . . . »* (Langueur). *Robuste et suave, l'amour célèbre en son objet l'apogée de la nature qui, couvrant la femme de ses dons, éprouve un trouble profond devant son propre ouvrage et l'adore avec ferveur: « Toi qui fais frissonner les peupliers / de la tête aux pieds / Quand tu passes / Et qui jettes ton filet plein de chaude fraîcheur / Sur tout ce qui est en ton chemin. / »* (Le Psaume secret). *Eros consacre son triomphe en faisant de la femme une idole, qui confisque les aspirations de son adorateur en préparant à ce dernier une destinée divine: « Toi qui m'as fait changer de voie / Qui as transformé mon chemin en vague / Je me sens porté jusqu'à la nue solitaire / D'un tourbillon à l'autre. / Et les rivages croissent autour de moi, telle la nuit / Aussi loin que s'étendent les flots. . . / »* (Le Psaume secret). *Lors même qu'un être tente de s'opposer à l'amour ou de s'émanciper de sa tutelle, la tentative, loin de réussir à chasser l'ombre obsédante, l'évoque farouchement, tel un mal bienfaisant: « J'ai mis entre nous des continents, des océans, des barrières / Et pourtant nous sommes partout réunis / Je te rencontre sur ma route / Oh toi, mon inséparable et muette compagne. . . / »* (Chanson). *Modelant la femme, l'amant se voit contraint de renoncer aux procédés de l'artiste pour emprunter les outils et les matériaux fournis par la nature. Le corps sera fait de « sol sauvage ravi à la forêt », les yeux seront de « verveine » et les sourcils dessinés par de « minces brins d'herbe fraîche / piquée de lumière »* (Offense); *les cruches serviront de modèle pour le tronc. L'univers tout entier se présente aux yeux dans un corps de femme, synthèse par excellence de la nature.*

*L'érotisme d'Arghezi est toutefois loin de s'épuiser dans ce culte fanatique de la femme. Le stade de sa lucidité, qui interdit la fusion de la femme et de l'homme, est tout aussi intense, sinon dominant. La fascination de la passion subjugue mais passe vite. De par son paroxysme même, la magie se dissipe. C'est ainsi qu'une terrible colère s'abat sur la femme dans laquelle l'homme voit une Dalila. La vanité de l'amant abandonné est terrible et les malédictions flamboient: « Dresse l'oreille dans ton tombeau / A cette heure nocturne où je t'appelle / Afin d'entendre, toi que je ne puis oublier / Mon impitoyable malédiction. / »* (Le Psaume secret). *Pourtant la mort de l'amour est irrémédiable; cela étant, autant se réconcilier pour épuiser tous les effets de la passion. L'amant élégiaque n'implore pas le passé par ses cris déchirants; il pince les cordes de la lyre sans verser une larme, tel un Orphée sévère et résigné, à qui la loi même de la nature ordonne la disparition définitive d'Eurydice: « Notre amour est mort ici / La feuille tombe, la branche se relève »* (Ossements perdus). *Cette « critique » de la passion et de la fierté méprisante se fonde sur la conscience de la mission suprême dévolue à l'artiste. Pour durer, le couple doit communier sur un plan supérieur, partager songes et idéaux. L'artiste se refuse à être le captif d'un sentiment qui, ignorant le « poison des pensées et des veilles », est impuissant à satisfaire aux exigences supérieures de la conscience. Aussi vaut-il mieux que l'amour reste à l'état de simple virtualité, de velléité d'éternité ou, comme dit le poète, de « cuivre vierge » qui, « dans les entrailles de la terre, attend qu'on le découvre ».*

*Est-ce là du pessimisme? Non ! Ce scepticisme convaincu nourrit paradoxalement la foi en la puissance régénératrice de l'amour, en cette aptitude qu'a le couple d'entretenir la flamme sacrée, la grande illusion du « rêve, maître du temps ». L'impulsion parallèle qui pousse l'être à affronter directement, sauvagement, le temps implique une idée similaire, plus vigoureuse et plus active encore: « Garde tes baisers, comme les fleurs leurs poisons / Afin que nous les rendions tout entiers à la terre. / »* (Restitutions). *Au reste, dans le* Petit livre du soir *(1935), l'exaltation de la maternité — où l'auteur voit un miracle de la nature et non point de la Création —, l'éloge du mariage et de la famille, sources terrestres d'harmonie spirituelle, prouvent l'optimisme vital d'un*



PIERRE DE BOISDEFFRE

*« Une formule de classicisme toute neuve exalte aux yeux des lecteurs français cette poésie qui mord dans la réalité comme si le poète vivait à l'époque héroïque des grandes découvertes, avant de la styliser au moyen d'un jeu d'images*

*poète qui ne songe à faire de la femme ni une « sainte » ni un « démon ». La passion protège ses voluptés et les forces créatrices dont elle dispose par une communion active avec la nature tout en allant au bout de sa vocation et en acceptant de transformer les amants en époux pour satisfaire à sa propre et nécessaire exigence et pour se consacrer elle-même. Elle offre aux hommes une manière presque idéale d'accomplir leur destinée. Dans cette perspective l'amour devient une réplique inédite du* Cantique des Cantiques, *un permanent épithalame, quelque hymne chanté à chacune de ses phases avec la même euphorie sereine, avec la même solennité sacrée, dirions-nous s'il ne s'agissait pas là d'une extase terrestre (par contraste avec le dramatique érotisme des* Mots adéquats). *Limitée en réalité par le périmètre de la cour et du verger, la nature se projette à la façon d'un embarquement pour Cythère, d'un voyage effectué parmi de suaves parfums tentateurs, de puissants arômes qui invitent aux étreintes, au milieu des fruits d'une exubérance qui incite à la fécondité comme à un triomphe. Confondus en un couple, tels Adam et Eve, l'homme et la femme, amants passionnés, époux apprivoisés, font alterner musicalement les temps de la passion: la délicatesse succède à l'ardeur, la contemplation à une vie qui — bien que rigoureusement familiale — n'est jamais végétative mais riche de sens, laborieuse.*

*Les traits qui confèrent à la femme le caractère d'idole et de divinité païenne ne sont qu'un procédé artistique parmi d'autres caractères bien marqués. De même la figure originale, orgueilleuse de l'homme ne contrarie par aucun élément misogyne son destin de premier terme du couple. Contrairement à Eminescu qui voit en la femme un ange et un démon tout ensemble, Arghezi en fait une créature profane, ni ange, ni démon, l'incarnation du principe bipolaire de la vie.*

(*De* Tudor Arghezi, le poète, *1961*)



## UNE VISION SOCIOGONIQUE

par TUDOR VIANU

Hymne à l'Homme *est l'un des poèmes appartenant à la série sociogonique, celle-là même qui, se proposant d'évoquer les débuts de la société humaine et son développement dans le temps, a produit de nombreuses œuvres. Le thème sociogonique n'est pas demeuré étranger aux écrivains roumains: Heliade Rădulescu et Eminescu l'ont traité dans des poèmes restés inachevés, soit qu'ils ne les aient pas terminés, soit qu'ils ne les aient pas ciselés jusqu'au bout.* L'Anatolide *de Heliade Rădulescu est un poème biblique, miltonien, inspiré du socialisme utopique de nuance fidéiste, idéologie formée dans le romantisme. Le* Memento mori *d'Eminescu doit son schéma général à une conception romantique de l'histoire, vue comme une succession des nations, et se ressent du pessimisme de l'époque, très répandu après l'échec de la révolution de 1848. Devant ces synthèses poétiques de ses devanciers roumains, Arghezi reprend dans* Hymne à l'Homme *certains thèmes sociogoniques de l'antiquité et du luminisme, les renforçant par des éléments figuratifs ou idéologiques empruntés à sa culture religieuse; il les fait s'épanouir dans une vision socialiste de l'histoire et de ses progrès modernes.*

*Ce qui, en premier lieu, apparente le poème d'Arghezi aux évocations poétiques de l'antiquité et du siècle des lumières c'est le fait que le développement historique est envisagé comme un processus dont l'agent est l'humanité tout entière et non pas les différents peuples qui se sont succédé sur la scène du monde. La vision poétique d'Arghezi se fonde sur une philosophie historique de l'humanité, vue dans une marche générale et ascendante, conception qui s'est formée dès l'époque du matérialisme antique, s'enrichissant de la contribution des luministes du XVIIIe siècle. Le motif de la mobilité et de l'ascension historiques, Arghezi ne le trouve cependant pas dans le perfectionnement graduel de la raison, ainsi que l'ont prétendu si souvent les Anciens et les luministes, mais dans la lutte des classes sociales. Il y a là une intelligence socialiste de l'histoire, que notre poète fait pourtant dériver d'une compréhension de nature religieuse de l'homme, être imbu de contradictions, sujet aux conflits et à l'inquiétude, toujours mû par une tâche à remplir, par une tendance à se dépasser lui-même, principe élémentaire de sa nature et non qualité issue des circonstances concrètes de sa vie dans la société. La connaissance exacte de la manière dont se mêlent, dans la vision d'Arghezi, des éléments provenant de points très différents de l'horizon culturel est seule capable de donner toute la mesure de la complexité arghezienne et de la place occupée,*

*et de rythmes qui sont, dans la galaxie de l'univers poétique, un système solaire verbal autonome. »*

GUILHERME FIGUEIREDO
(Brésil)

*« . . . L'un des sommets irremplaçables de la littérature de notre époque. »*

*dans la longue série de ses thèmes, par le poème analysé ici.*

*C'est à l'antiquité que le poème d'Arghezi emprunte l'idée de la débilité primitive de l'homme, présente déjà chez Platon dans le dialogue* Protagoras. *La conquête de la position verticale, ainsi que les aptitudes techniques de l'homme, inventeur d'outils, sont également des idées formées dès l'antiquité et que notre poète a assimilées, ainsi que le démontre une comparaison de ce poème avec les lointaines sources platoniciennes. Tout comme Démocrite, puis comme Lucrèce, Arghezi se réfère à son tour à un état présocial de l'homme, caractérisé par les nombreux malheurs qui l'assaillaient. Déjà à l'époque du matérialisme antique, le mythe de « l'âge d'or » était tombé en désuétude et, tout comme ses lointains devanciers, Arghezi ne conçoit pas l'histoire des hommes, ainsi que l'avait fait Hésiode, comme un processus d'involution, de déchéance graduelle, mais comme un processus d'ascension progressive, d'abord par l'arrachement à la misérable condition initiale. Enfin, c'est encore Lucrèce qui (il pouvait, en ce sens, s'inspirer des précédents de l'histoire ramaine) indiquait, comme l'un des premiers moments du progrès et de l'ascension vers une condition de justice, la révolte des opprimés, le bannissement des rois et l'établissement d'un nouveau régime politique. La représentation de ce même moment prend chez Arghezi une plus grande ampleur, sans doute sous l'influence de l'idéologie socialiste; le moteur de l'histoire devient, aux yeux de notre poète, la lutte des classes sociales, des exploités contre leurs exploiteurs. Aux anciennes idées provenant de l'antiquité sont venues s'ajouter, dans* l'Hymne à l'Homme, *certaines idées du siècle des lumières comme, par exemple, celle de Rousseau sur la propriété commune de la terre, selon laquelle l'apparition de la propriété privée signifia un abus initial, générateur dans l'histoire de multiples conflits et malheurs. Mais cette conception selon laquelle l'apparition de la propriété privée a déterminé la différenciation sociale entre possédants et dépossédés, Arghezi en est redevable à l'idéologie socialiste plutôt qu'aux uministes, même si cette idée se retrouve chez des penseurs comme Rousseau et Volney. Autre conception nouvelle dominant la perspective arghezienne: celle concernant le rôle du travail et de son organe — la main — dans le développement et ce perfectionnement du type humain. Les rapprochements possibles entre les textes d'Arghezi et leux d'Engels sont, à cet égard, éloquents.*

*Bien que fort attaché à la tradition antique, Arghezi s'en éloigne pourtant, tout au moins de la tradition matérialiste, car sa vision de l'homme n'est pas naturaliste. Tout en présentant le devenir historique comme un processus purement humain et non comme le reflet de certains événements d'origine transcendantale, comme Hésiode ou, bien plus tard, Victor Hugo dans ses poèmes mystiques, Arghezi voit le motif de la propulsion historique dans l'appartenance de l'être humain à deux sphères, dans sa nature problématique: vision dualiste d'origine religieuse. Bien que les influences religieuses soient incontestables chez Arghezi, le poète n'adhère pas cependant aux formes historiques et établies de la religion qu'il considère comme des instruments d'oppression contre lesquels se dresse la révolte humaine. Chez Arghezi, l'homme lutte contre les croyances religieuses qui lui sont imposées et contre leur incarnation en des dieux. La révolte religieuse constitue pour l'auteur de* Hymne à l'Homme *une suite d'épisodes des combats pour la liberté. Cependant, ces luttes sont soutenues par une force innée, c'est-à-dire par la conquête graduelle de la condition humaine que l'homme acquiert en réalisant sa mobilité sur toute l'écorce terrestre, en découvrant l'immensité et la beauté du monde, en inventant et en perfectionnant l'instrument linguistique comme moyen de communication, en découvrant et en maîtrisant les énergies de la nature, dont la dernière conquise, l'énergie atomique, offre un champ si vaste aux facultés humaines que leur enchaînement antérieur devient impossible dans l'ère future. Le devenir historique, mis en branle par le conflit entre les différents groupes humains, et notamment par celui des classes sociales, devenir réalisé par les progrès successifs dans la domination de la nature et la conquête de la liberté pour tous ceux qui sont les artisans de cette domination, c'est-à-dire pour tous les travailleurs du monde, voilà quelle est la vision génératrice de* l'Hymne à l'Homme, *celle qui lui confère son caractère prométhéen et socialiste à la fois.* Hymne à l'Homme *est donc le dernier chaînon de la série thématique millénaire de la sociogonie, un produit poétique caractéristique de la nouvelle culture socialiste.*

*Pour réaliser une telle conception, Arghezi a adopté la forme cyclique, divisée en plusieurs sous-cycles thématiques successifs, avec certains retours en arrière. C'est ainsi que les deux préambules (1 à 7) sont suivis par le sous-cycle de* l'élévation *(3 à 4), après quoi le thème du* feu



HUBERT JUIN

*« La poésie arghezienne se conçoit un peu comme celle de Paul Claudel, à la façon d'une verticalité continue. Sa matière, son étoffe est généralement germination fantastique de la nature, accroissement apocalyptique de l'univers. »*

*annoncé dès le poème 5, se développe dans le sous-cycle 6 à 8. Le thème de* l'élévation *revient au poème 9, pour céder la place au sous-cycle des* mains *aux poèmes 11 à 14, suivi à son tour par la poésie 15, consacrée au thème des* yeux. *Survient le thème de* l'appel *dans la poésie 16, qui se développe dans 17 et 18, et s'épanouit dans le poème 19, poème de la* fécondité *dans la nature et dans l'histoire. Le poème 20 intercale le thème de* la langue, *après quoi le thème de l'antagonisme humain se développe dans le sous-cycle de* la guerre *(21 à 24) et dans celui de* la lutte sociale *et de* l'affranchissement de l'oppression et de l'exploitation *(25 à 29), au bout duquel on arrive à* la libération *totale, célébrée dans le poème final du cycle complet (30). Dans son ensemble, l'œuvre comprend donc un exposé lyrique, souligné par l'enchaînement des sous-cycles, énoncés tour à tour à la fin de chacun d'eux ou au commencement, par l'expression du rapport avec l'exposé précédent, de sorte que la forme même de la composition exprime la vision générale qui l'anime. Cette vision, vision dialectique du progrès humain à un certain stade, imposait la composition cyclique, si difficile à maintenir dans les sociogonies poétiques, historiques et romantiques, où le défaut de compréhension de l'unité du processus humain et de son sens général engendrait — comme dans les poèmes de Madach et d'Eminescu — une certaine discontinuité entre les moments du devenir historique, et même un éparpillement de celui-ci en une simple collection de moments pittoresques, cimentée seulement par une dénégation pessimiste du sens dans l'histoire, comme cela se produit dans les évocations discontinues de Leconte de Lisle. L'historisme pur, c'est-à-dire dont l'attention porte exclusivement sur l'individualité des moments historiques, mène au pessimisme, à l'agnosticisme historique, et broie le moule cyclique. Mais celui-ci se rétablit lorsque l'historisme s'allie à nouveau au rationalisme ou à une compréhension dialectique de l'histoire, car la conception de l'unité et de la finalité du processus humain recrée et renforce la forme cyclique; c'est ce qui s'est produit dans* la Légende des Siècles *de Victor Hugo et, avec une vigueur plus soutenue, dans* l'Hymne à l'Homme *de Tudor Arghezi.*

*L'indication comprise dans le titre* Hymne à l'Homme *explique, à son tour, les nombreuses locutions et expressions populaires et familières, la forme généralement orale du débit poétique par lequel s'exprime un barde populaire s'adressant aux hommes de son peuple et de sa classe sociale. Cette faculté du style est perçue par le lecteur dans la verve de l'exposé poétique, dans son élan et sa chaleur communicative. Il y a dans la manière d'écrire d'Arghezi, dans ses différents moments, une concurrence entre les formes orales et celles de l'écrit. Considérée dans son évolution, on peut constater, dans l'œuvre d'Arghezi, dans ses premières phases, un prépondérance des formes écrites, qui est allée en diminuant, celles-ci cédant quelque chose de la place qu'elles occupaient au bénéfice du langage oral, sans pourtant se laisser jamais remplacer complètement par ce dernier. Etablir cette coexistence de l'écrit et de l'oral, doser exactement ces deux particularités de style — constituent un des moyens les plus adéquats pour analyser la physionomie artistique de l'écriture arghezienne aux différentes étapes de son développement. On peut dire généralement que le poème* Hymne à l'Homme *apartient à la phase où progressent et se multiplient les procédés de style verbaux, sans que disparaisse pour autant le caractère écrit, caractère visible dans la dilatation de l'élément figuratif et métaphorique, dans la minutie des évocations, dans la complexité des constructions, dans la concision des formulations, dans certaines variantes personnelles de l'expression. Nous avons souligné, au fur et à mesure de leur parution, toutes ces caractéristiques et je crois que l'impression générale qui se dégage du total des observations est celle de la maléabilité extraordinaire que le génie roumain acquiert dans l'œuvre d'Arghezi et notamment dans son dernier volume d'envergure,* Hymne à l'Homme, *moment insigne dans le nouvel essor de la langue littéraire roumaine. Il est intéressant de préciser la jonction de l'écrit et de l'oral dans* Hymne à l'Homme. *J'ai fréquemment relevé l'ample usage qu'Arghezi fait des synonymes. L'emploi de ceux-ci est un procédé habituel du langage oral. En parlant, on a souvent l'impression de ne pas exprimer la nuance exacte de sa pensée et, de ce fait, on est enclin à multiplier les synonymes, dans l'intention d'apporter, avec chaque terme de la série synonyme, une note nouvelle, demeurée inexprimée auparavant, et d'épuiser, par des mots ayant le même sens, tout le fond de sa pensée. C'est un procédé souvent remarqué et décrit, un moyen oral, propre à la parole. Mais chez Arghezi cette pratique se mue en un procédé de l'écriture; cherchant les synonymes, le poète tombe sur un équivalent du terme, une métaphore, qui nous aide à saisir le moment*

ROSA DEL CONTE
(Italie)

*« On peut dire de lui que la révolte répond à son essence la plus profonde, à sa manière d'être la plus authentique. Cette originalité n'est, en aucune façon, l'orgueil méprisant d'une intelligence qui prétendrait s'ériger en étalon universel.*

*précis où la parole cède la place à l'écrit, à l'invention littéraire. Dans ces cas-là, tout comme lorsqu'une locution commune se mue en une image originale ou quand une métaphore se greffe sur la précédente, procédés signalés plusieurs fois au cours des analyses ci-dessus, nous assistons à une manifestation de l'extraordinaire fécondité verbale et poétique d'Arghezi, faculté que nul autre poète roumain, ancien ou moderne, n'a possédée sous cette forme et au même degré.*

*L'inépuisable esprit d'invention d'Arghezi, quant à la langue et à l'imagination, constitue — outre l'originalité de sa conception, liée d'ailleurs par de fortes racines à la culture de l'époque qu'il a traversée et qu'il représente — le trait caractéristique de* l'Hymne à l'Homme *dans l'ensemble de la tradition thématique qu'il clot. Nombre d'écrivains ont évoqué les débuts de la civilisation humaine et son évolution dans le temps. Ils l'ont fait avec les moyens du philosophe ou du poète, manipulant des concepts, peignant des images, relatant différents épisodes de l'aventure humaine. Hésiode et Lucrèce, Milton et Rousseau, Hugo, Madach et Eminescu ont fait revivre dans leur imagination l'existence de l'humanité, nous montrant la façon dont ils se figuraient les lointaines et obscures origines du genre humain, la manière dont celui-ci s'est arraché aux commencements du monde, les événements tragiques qu'il a traversés avant d'arriver à élucider le sens de la vie humaine ou avant que, avec un soupir désespéré, il ait tourné la dernière page de l'histoire. Tous ces visionnaires du passé étaient des écrivains. Dans l'œuvre analysée ici, Arghezi est un écrivain issu d'un causeur et d'un barde, c'est-à-dire d'un homme s'étant manifesté verbalement, et son œuvre est un « chant ». Arghezi ne nous a donc pas donné la légende écrite de l'humanité, mais sa rhapsodie. Il a agi comme tous les grands devanciers de notre tradition littéraire — Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu — génies en premier lieu du verbe, écrivains dont la force et la valeur proviennent de leur art de porter au plus haut degré l'expressivité du langage de tous, du langage du peuple entier. C'est ce qu'a fait aussi Arghezi à un moment où le socialisme, mettant à sa disposition une conception générale du monde et de l'histoire, lui a offert les moyens d'entonner, dans la langue de ses ancêtres, portée à une force d'expression supérieure, l'hymne glorifiant l'ascension humaine.*

(*Extrait du volume* Arghezi, poète de l'Homme, *1964*)

## LE RÉVOLTÉ

par DUMITRU MICU

*. . . 1907 n'est ni un poème épique, ni un cycle d'évocations lyriques, représentant de manière didactique ou selon un plan organisé les causes, le déroulement et la répression du soulèvement des paysans roumains à cette époque. Ce volume réunit, sans ordre apparent, de pathétiques diatribes, des commentaires lyriques ainsi qu'une foule de situations — nommées « paysages » par l'auteur — qui évoquent soit la misère et l'angoisse, l'état d'esprit des paysans à la veille du grand incendie, soit divers épisodes, dramatiques et tragiques nés dans la tourmente des événements, ou au contraire d'un comique énorme, avec des scènes d'une inconcevable stupidité dignes du cabanon (par exemple cet échange de télégrammes entre le ministre de l'Intérieur et un préfet qui, ivre ou idiot, selon l'expression même de son supérieur, a fait arrêter, à titre d'instigateurs camouflés, des ministres, des députés, un métropolite, un officier d'état-major, plusieurs dames, dont deux épouses de ministres, des femmes relevant de couches, la femme enceinte d'un « président ») et surtout, le portrait moral des rebelles et, par contraste, celui des oppresseurs. L'auteur passe, avec désinvolture et sans transition aucune, du discours et du commentaire lyrique passionné au récit sec et insidieux, des diatribes sarcastiques à une sorte de transcription versifiée de documents officiels révélateurs de circonstances grotesques. Dans ses « paysages » de 1907 l'auteur met en œuvre la plupart des moyens qu'il a su créer au cours de plusieurs décennies. Il recourt de préférence à ceux de la satire, notamment au pamphlet, à l'invective, à la notation ironique et sarcastique, au croquis virulent du portrait moral qui s'inscrit sur le portrait physique. Nulle part, chez Arghezi, le lyrisme et la satire, la poésie et le pamphlet, l'attitude affirmative et le désir de destruction ne se confondent aussi intimement.*

*Ce qui est essentiel, très personnel et en même temps nouveau dans cette succession d'épisodes dont est faite la vision de 1907, c'est que le soulèvement n'est pas seulement conçu comme l'éruption élémentaire d'une rage aveugle trop longtemps contenue et qui enfin déferle, mais encore comme l'expression d'une justice historique, impérieusement nécessaire, dont la réalisation ne souffre plus de retard, comme une inévitable exigence de la vie. Nous nous trouvons non point devant une reconstitution historique, mais devant une œuvre*



*Sur le plan humain et social tout individualisme lui est étranger. . . Son esthétisme même se justifie en tant que réaction de défense contre la banalité facile des conservateurs et les artifices lassants et insignifiants des novateurs. . . »*

*où la révolte, le soulèvement des foules, sont pensés philosophiquement, par un artiste. C'est ce qui confère d'ailleurs à ce livre sa valeur de connaissance.* 1907 *est l'expression lyrique de l'idée selon laquelle seul un combat solidaire mené par les humiliés et les opprimés leur permettra de retrouver leur essence dont l'aliénation leur est imposée par une société fondée sur l'exploitation. Avant 1944 déjà Arghezi avait l'intuition des inévitables secousses sociales qu'allait entraîner l'oppression, mais il n'était pas encore à même d'apprécier exactement le rôle dévolu aux révoltes et aux révolutions entre lesquelles, à vrai dire, il ne voyait guère de différence. Dans* 1907 *la vision lyrique originale se fonde sur une compréhension historique des événements qui met en relief, par l'évocation de plusieurs scènes, certains portraits et épisodes de 1907, ainsi que la signification, le rôle et les limites de la révolte des paysans vue sous un éclairage réaliste, non idéalisé, mais peinte avec l'enthousiasme provoqué chez l'auteur par la découverte, dans le combat mené par le peuple, de la voie menant à un nouvel univers.*

*Dans* 1907, *la nécessité objective du soulèvement des masses n'est proclamée nulle part directement. L'évidence en ressort pourtant des innombrables images qui reflètent les réalités caractéristiques des campagnes de jadis. Certaines de ces réalités sont dénoncées dans les deux poèmes qui suivent* l'Avant-propos, *ainsi qu'en divers passages d'autres pièces du même volume. L'emploi du discours lyrique, dont il ne s'était jamais encore servi sous cette forme, permet à l'auteur de créer, à partir du monde rural et avec des moyens d'expression inédits, ce qu'Eminescu avait réalisé dans* Empereur et Prolétaire: *des poésies d'une véhémence poussée jusqu'aux dernières limites sans toutefois outrepasser les frontières de l'art. En 1938, le critique Vladimir Streinu évoquait fort justement la « puissance d'expression hugolienne » du vers d'Arghezi. Cette puissance atteint son apogée dans* Hymne à l'Homme *et* 1907. *Le pathétisme démystificateur rivalise avec celui des* Châtiments *et de* l'Année terrible. *La muse de l'indignation inspire Arghezi; dans la poésie intitulée* la Râpe, *il dénonce lapidairement telles situations qui déterminaient jadis la tragique existence des paysans et insiste sur leur raison essentielle (« la cause des causes » dit ailleurs le poète). Cette cause, c'est que le boyard dépouille le paysan. Pareille à la lèpre, l'avidité du boyard s'étend sans cesse, encerclant, dévorant tout ce qu'elle rencontre sur sa route. Entourant de toutes parts le pauvre lopin de terre laissé en partage au paysan, la grande propriété l'étrangle et le suffoque. Chez lui, le paysan n'est plus qu'un locataire: la basse-cour, le potager ne lui appartiennent plus puisqu'il doit acquitter des taxes pour en profiter. Quelle est la voie à suivre pour mettre fin à cet état de choses? Quémander la protection du gouvernement serait à la fois inutile et absurde car « le plus fort » est celui « dont les poches sont le mieux remplies ». Le poète conclut: « Ne t'en remets pas à la justice des seigneurs, mon ami ! / Empare-toi du boyard et râpe-le comme raifort ».*

*. . .Dans des poèmes tels que* Monsieur *ou* La demoiselle *s'exprime avec force la nécessité objective d'écraser la société exploiteuse.* La demoiselle, *qui rivalise avec les caricatures fantastiques de Goya, est comme une « tablette du Pays de Kuty » composée avec cet art souverain habile à dénoncer une constitution biologique absurde et anormale. La demoiselle est un être hybride, une créature monstrueuse, produit d'une nature épuisée qui ne dispose plus que des restes lamentables des ressources qu'elle possédait peut-être jadis. Cette créature est composée de fragments, de pièces de matière humaine maladroitement ravaudées. « Haute, souple et depuis longtemps passée d'âge, / elle n'est femme, homme, ni rien, / L'aube n'est pas levée qu'aux champs elle chevauche / au temps de la semaille ou des moissons, très âpre et pingre. »*

*Ce personnage est confectionné à partir d'éléments hétérogènes: la vue de cette « fille garçonnière » provoque l'hilarité: « Voici, verbe incarné, en chair et souffle, / une troisième espèce humaine. / Où luit la fraise de la bouche on tailla une poche. / Son corps est un sac étroit rempli d'os ».*

*Ce que le portrait de « La demoiselle » apporte de neuf, au point de vue satirique, par rapport aux nombreux portraits précédents construits selon une technique analogue, c'est l'indication des causes sociales génératrices de monstres. La demoiselle est de vieille souche et, selon toutes les apparences, le produit d'une classe épuisée. Engendrée par des reins souffreteux, cette femme sans féminité, « Plate comme plateau, comme rouleau de paillasson / Saturée de ténèbre et écœurée du jour », s'ennuie à mourir, s'épouvante à*



RITA BOUMI-PAPPA

(Grèce)

*« . . . il est l'un des poètes les plus intéressants de notre temps et le plus grand de la Roumanie de nos jours. Il est l'esprit moderne de la Roumanie, sa voix lyrique la plus authentique; alliage de pensée et de passion, il exprime ses plaines et ses montagnes, ses paysages harmonieux et brûlants. »*

*la vue du désert de son âme et, bouleversée par cette incurable maladie comme par les convulsions de l'épilepsie, galope à travers champs pour se venger sur les paysans de ses infirmités. Oiseau de mauvais augure, présence nocive pareille aux bêtes de proie (elle est d'ailleurs toujours suivie d'un carlin camus, qui est sa réplique fidèle), semblable à la peste, la demoiselle est un monstre qu'il suffit de voir passer pour enlaidir et pour avoir les « doigts écrasés » ou « le dos lacéré ». La terre ne saurait souffrir éternellement la présence de cette « demoiselle en pantalons et bottes ». La dernière strophe annonce l'heure du jugement: « Ecoute, demoiselle, l'arçon traîne au fusil / et ton carlin sautille autour de ton cheval. / Il happe, furieux, mord et ne lâche plus. / Le règlement de compte arrive. En garde, demoiselle ! »*

. . . . . .

*Extirper la race maudite des oppresseurs, haïs par tout ce qui respire, est, aux yeux du poète, dans* 1907, *la condition même du développement de la vie; le faire c'est accomplir un devoir d'eugénisme, car il s'agit de collaborer avec la nature pour arracher du sol des excroissances malignes. Dans le livre de Tudor Arghezi les paysans suppriment les boyards comme ils écraseraient les chenilles. Le meurtre d'un boyard (évoqué au cours d'un épisode existant déjà dans son roman* le Cimetière de l'Annonciation *où fourmillent d'ailleurs des personnages et des situations annonçant* 1907*) est présenté comme un acte non seulement légitime, mais encore nécessaire, exigé par la dure loi de l'existence. . . Ce poète qui déteste la cruauté gratuite comprend la violence qu'exercent les révoltés sur leurs ennemis, car elle jaillit du cancer de souffrances infinies. . . Un poème tel que* Pătru, fils de Catrinca *souligne, une fois de plus, d'une part les conditions d'existence inhumaines imposées aux opprimés, et, d'autre part, le visage odieux des exploiteurs. Ce poème, construit à la façon d'une scène dramatique, oppose les répliques arrogantes et légèrement irritées du seigneur aux réponses calmes, étincelantes, savoureuses et disertes, truffées de proverbes populaires, de Pătru, qui font éclater le bon droit de l'homme à qui l'on a passé les menottes. La justice ayant failli à sa mission — dit, en essence, l'accusé — qui est de protéger les pauvres, pour devenir l'instrument de ceux qui bafouent la nature même, quelqu'un se doit de prendre la relève et d'en exercer les fonctions — c'est lui, Pătru, fils de Catrinca, et d'autres hommes de son espèce qui s'en sont chargés. Les répliques dynamiques du paysan injustement accusé de crimes en font un de ces héros populaires en qui, tout au long des siècles, s'incarna l'idéal de justice des foules et qui, voulant l'atteindre par tous les moyens dont ils disposent, entretiennent dans le cœur des « opprimés de la terre » la conviction qu'ils ne peuvent s'en remettre à la « justice des seigneurs ». Des « aigles tombés des étoiles » qu'il évoquait dans* les Fleurs de moisissure, *à* Pătru, fils de Catrinca *la distance parcourue par le poète est considérable. Après avoir accepté la révolte anarchique contre les monstruosités de l'ancien régime, le poète comprend enfin le rôle dévolu aux mouvements des masses dans le développement socio-historique. Dans les* Fleurs de moisissure *Arghezi avait bien l'intuition que les forces appelées à revigorer la société en lui conférant de nouvelles structures se trouvaient dans « les abîmes », en « enfer », mais cette humanité protestataire, il la dépeignait sans nuances, glorifiant la protestation en soi, entourant de la même auréole les gestes de ceux qui « soulevaient » les pauvres et de ceux qui « faisaient courber le front » aux riches. Dans* 1907 *les choses se sont clarifiées; la force sociale positive s'y incarne, conformément à la réalité, non pas dans n'importe quels révoltés, mais dans ceux-là seuls qui luttent, fût-ce d'une façon primitive, en faveur de la délivrance des opprimés. Pătru, fils de Catrinca, et tous les mutins de ce volume agissent eux aussi anarchiquement. La conception de Pătru ne se confond toutefois point avec celle du poète. Celui-ci porte ses regards bien plus loin que ses personnages. Mieux qu'eux il comprend l'importance de leur combat et en prévoit les suites. Dans le poème,* Stan, mon capitaine, *par exemple, il dépeint plusieurs épisodes d'un soulèvement anarchique des masses et en dévoile à la fois la force et les faiblesses. La masse des mutins se soulève « au petit bonheur », sans aucun plan, sans songer aux conséquences, simplement pour se soulager de son trop-plein de rancœur: « Nous crevons de fiel et voilà tout / Et nous allons le vomir ! » Les mutins attaquent un manoir qu'ils dévastent, cassant « pianos à queue et canapés », « souillant » tout sur leur passage en signe de mépris; ils mettent le feu aux bâtisses puis, enchantés de leurs exploits, s'en retournent chez eux, rapportant pour tout butin un râteau cassé, quelque dossier de chaise, épuisés, affamés, sans s'être emparés*



B. FONDANE

*« . . . Tout l'être d'Arghezi est une réaction; tout son tempérament, un cheval de bataille; tout son esprit, une force qui ordonne le chaos. Là où la nature s'est trompée, là où les choses vont de travers, où des fosses se sont creusées par suite de frottements cosmiques, Arghezi accourt le premier au travail, portant l'image*

*du moindre objet précieux ornant les pièces du manoir, car tout y était le fruit « du sang et du péché ». Ils ont fait de leur mieux et voilà tout. Dans les actions de la bande à Stan, consignées avec une indulgente ironie, le poète décèle à la fois le signe d'un instinct primitif, — et partant, d'une efficience réduite — mais aussi les réserves d'énergie révolutionnaire des mouvements paysans.*

(*Extrait de l'*CEuvre de Tudor Arghezi, *1965*)

## LE MORALISTE

par ADRIAN MARINO

*Une définition exacte des termes semble nécessaire dès l'abord: « moraliste », dans le sens français du terme, Arghezi ne l'est qu'en une faible mesure et seulement sous certains aspects — marginaux — de son œuvre. Parfois, l'aphorisme, l'observation morale rebondissent comme un éclat détaché d'un bloc de pierre. Tudor Arghezi est, cependant, en premier lieu un « moraliste » dans l'acception traditionnelle du terme, un « homme qui fait de la morale », exhortant ses semblables au bien. Position apparemment banale, mais en réalité des plus profondes. Il ne peut, certes, être question chez lui d'un système quelconque, de nul code strict de normes éthiques. La morale de Tudor Arghezi a un caractère profondément spontané, organique,* sui generis, *n'impliquant aucune obligation, aucune sanction. L'écrivain exprime une conception éthique, un tableau de valeurs morales, suivi des réactions afférentes, par simple conformation spirituelle innée. Le tout jaillit du dedans de lui-même, hors de toute préoccupation théorique, normative, mais non sans esprit de suite. Un titre tel que* Manuel de morale pratique *peut induire en erreur. Arghezi n'impose pas de « lois », ne formule pas d'impératifs plus ou moins « catégoriques ». Mais une vibration fondamentale éthique, reposant sur une certaine définition du bien, se fait constamment sentir.*

*Comme tout esprit satirique, Arghezi est plus ou moins un « naturiste », un adepte de la conviction, moins rationnelle qu'instinctive, que la norme éthique fondamentale ne peut être que la conformation à la nature, ainsi que l'ont soutenu la plupart des idéologues du XVIII^e siècle. Toute soumission à la « loi naturelle » est bonne, tout écart est mauvais. Chez Tudor Arghezi, ce « naturisme » éthique agit directement et sans relâche, lui inspirant tout espèce d'attitudes spécifiques, génératrices d'importantes créations littéraires de facture sarcastique ou pamphlétaire. Lorsqu'il dépasse le « naturisme », il le fait en s'intégrant dans de nouvelles réalités sociales.*

*Très important, dans son cas, se trouve être aussi certaine coordonnée — dirions-nous — spécifiquement nationale. Tudor Arghezi participe à la tradition, à un esprit du lieu, qu'il continue en essence, le nuançant de sa personnalité bien distincte. Chez Creangă, Eminescu, Blaga, Sadoveanu, y compris Brancusi, on remarque une véritable obsession de la nature, une « philosophie » des instincts sains, un éloge non dissimulé et constant de la vie naturelle, non falsifiée, sans artifices. D'où des tendances régressives vers le village, la forêt, « l'horizon cosmique ». Ce n'est que depuis Macedonski et les symbolistes que se produit une révolution, dans un sens résolument citadin, de la littérature roumaine, qui accuse une psychologie, une éthique et une esthétique autres, où l'idée et la conception de « nature », dans le sens primaire du terme, joueront un rôle toujours plus effacé. Or, Tudor Arghezi, si obsédé par le naturel, l'élémentaire, par le bon sens naturel, instinctif, par l'aspiration de vivre directement la vie, procède, par un certain côté de son œuvre, du grand courant naturiste de la littérature roumaine. On peut affirmer que son esprit satirique, éminemment moralisateur, d'une toute autre facture que celui de Caragiale, traduit par une ultime et originale incarnation précisément cette réaction spontanément éthique, si caractéristique de tout un courant de la littérature roumaine.*

*Plus que dans la poésie, ce qu'expriment les œuvres en prose de Tudor Arghezi, particulièrement ses satires et ses pamphlets, sera donc une affirmation très soutenue de l'idée de nature. L'écrivain s'en rapporte toujours à « la nature qui n'imite pas les hommes », ainsi qu'il est dit dans le* Manuel de morale pratique. *La conséquence en est que son idéal moral sera réalisé par le philosophe naturiste de type traditionnel dont Tudor Arghezi fait l'éloge en la personne d'un vieux vigneron et apiculteur: « Tout ce qu'il dit est honnête, propre et simple », comme « la terre, la pluie, le bétail, les semailles, les abeilles, les raisins ». Ce naturisme critique de Tudor Arghezi est si profond que — tout comme chez Rousseau — il semble repousser parfois l'idée même de civilisation, répulsion où il faut voir, en premier lieu,*



---

*et la pioche. Son rêve: un rayon d'ordre immatériel, toujours cherché, jamais atteint. Mystique, Arghezi est un démolisseur d'églises; symboliste, il abat, par ses images, par sa sonorité ouatée, intérieure, les cariatides de l'école, issues de la musique et de l'obscurité. »*

(INTEGRAL, 1er mai 1925)

*un profond dégoût pour la civilisation de type capitaliste. Suffoqué par les conventions et la fausseté, par les inutiles complications opprimantes de ce milieu, l'écrivain envie l'existence à l'état sauvage et naturel, s'exprimant même par des hyperboles: « Il faut, il faut secouer nos habitudes et nous faire une nouvelle éducation. Une existence frugale, réduite à un bout de pain, mâché en route. Livres, tableaux, tapis, bibelots, meubles... rien que de la pourriture! Un seul livre, une seule guenille, une valise. Eternel voyageur, toujours errant, sans but, sans métier, comme l'aigle, comme le loup. » Donc, le type citadin-bourgeois de civilisation corrompt, rend trivial; la nature conserve, par contre, la pureté originelle.*

*Les grands actes de la vie, en commençant par l'amour et la fondation d'une famille, sont exaltés selon la même perspective de l'éthique naturelle. Dans le* Manuel de morale pratique, *les plus belles pages sont peut-être celles qui son .consacrées à la femme et au mariage, où Tudor Arghezi voit — avec profondeur — un moment simple, décisif et grave de l'existence. Pour l'écrivain, l'union de l'homme et de la femme représente un événement naturel, spontané, presque un rituel de la nature. Cette vision purement naturiste de l'amour on ne la rencontre encore que chez Eminescu. Accusé jadis de « pornographie », lorsqu'on le lit attentivement Arghezi apparaît au contraire, dans ses vues essentielles, comme un écrivain extrêmement chaste, tels qu'étaient et que le sont les adeptes de la philosophie des instincts. On le surprend plus d'une fois dans des attitudes de bon père de famille, fort attaché à sa femme et à ses enfants, fier de son titre de père, d'éducateur et gardien sévère des dieux lares de son foyer, quelque part aux confins de la ville dans le cadre d'un ménage de type patriarcal où ne sauraient manquer les volailles et les chats. Une définition appropriée, idéale, de la femme, inclue partout dans l'esprit moralisateur de son œuvre, surgit de ce fait dans nombre de pages. L'écrivain admire la femme dans son instinctivité organique, dominée par la « lubricité chaste de l'amour », appelée à créer la vie, sans nul artifice. Il écrit dans les* Tablettes: *« La femelle de l'homme, du tigre et du pigeon est la même et elle doit être femme.» Il ne s'agit pas ici de quelque étroitesse d'esprit, mais d'un retour à l'essence, au premier et dernier don de la nature, qui repousse la mystification. Appelée à être avant tout épouse et mère, la femme pour Tudor Arghezi « a, au regard de l'homme, la supériorité du sacrifice, car elle accepte d'enfanter et de donner à la civilisation les caricatures qui ne se font pas faute de bafouer, dans son être fragile et généreux, la Mère de Dieu, mère de l'humanité ». Donc, tout écart par rapport à cette finalité-là, profonde et élémentaire, devient pour le moraliste non seulement exaspérante, mais aussi proprement odieuse. Surtout la femme « hybride », la garçonne, où « la fille se mêle à l'homme », inspire à Tudor Arghezi d'énormes et violents sarcasmes. De fait, il s'agit d'un accent satirique qui retombe ailleurs. Ce que l'écrivain condamne chez la femme n'est, en réalité, que l'affectation, l'artifice, la tendance contre nature, ostentative de se masculiniser et non le fait de vouloir s'approprier la technique moderne.*

*C'est des mêmes impératifs purement naturistes que découle également — du point de vue littéraire — l'ancienne vision sociologique de Tudor Arghezi, adepte satirique de la régression au sein de la communauté simple, primaire, « non culturelle », où les germes de la corruption n'ont pas encore fait leur apparition. De là aussi une perception aiguë des contrastes entre « la nature » et la « pseudoculture », savoureuse et triste, car la caricature d'Arghezi est par définition profonde, de dimensions symboliques. Sont donc appelés à être représentés dans ses* Tablettes *des êtres arrachés, déracinés que le sort a jetés dans un milieu où ils ne peuvent pas s'intégrer et où ils déchoient inévitablement. Il ne faut pas comprendre pour autant que Tudor Arghezi était structuralement réfractaire à la civilisation urbaine, qu'il détestait systématiquement la ville sous tous ses aspects. Sa révolte était inspirée exclusivement par la couche dominante de la ville roumaine de jadis, d'où aussi « la mise en évidence des tares de l'époque ». Avec une remarquable intuition non seulement des réalités sociales immédiates, mais aussi du sens de leur développement, l'écrivain voit de bonne heure dans le monde ouvrier l'humanité positive, pure, réconfortante du point de vue social et moral. Dès 1915, à l'époque de la première guerre mondiale, Arghezi admirait « l'imagination de l'ouvrier » qui était « à la recherche de l'homme de l'avenir, victorieux... riche d'armes et d'espoirs nouveaux ». Ultérieurement, Tudor Arghezi apprendra à mieux connaître le monde ouvrier dont il s'approche en quelque sorte du point de vue professionnel, car après les examens de rigueur, il obtient le brevet de maître-imprimeur. Pour cette profession, dont il fait l'éloge en la personne du* Compositeur de signes, *« bon camarade, camarade fidèle, mon digne compagnon de route, l'un des êtres*



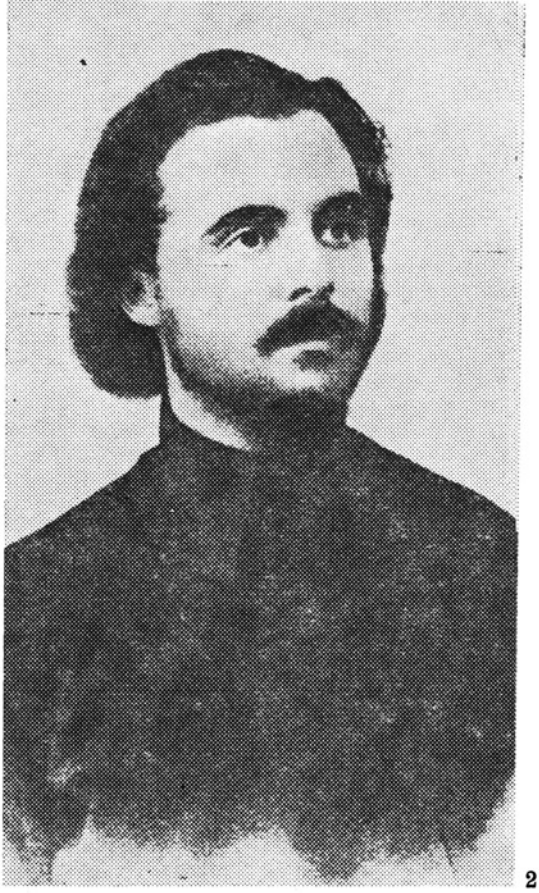
---

NICOLAS GUILLEN

(Cuba)

*« . . .Tudor Arghezi, une des gloires de la poésie roumaine et de la poésie universelle. . . »*

1



2

4

5

1. Tudor Arghezi en 1898

2. Du temps de son noviciat (1903)

3. Vu par Camil Ressu (1911)

4. Tudor Arghezi et sa famille (1930)

5. A l'époque des « Billets de perroquet »

6. Dessin de Theodor Pallady (1931)

*Photos aimablement mises à notre disposition par Baruțu T. Arghezi*

7. Repos. *Photo exécutée par Dan Grigorescu quelques années avant la mort du poète (de même que celle de la page 44)*

3

6

7

*d'élite », l'écrivain nourrira et exprimera une affection et une estime constantes. Arghezi, qui a toujours été sensible au paysage industriel, s'enthousiasmant pour les machines, pour le progrès technique, évoqué de façon très colorée et avec beaucoup de conviction également dans* Lina *(la sucrerie est l'un des personnages), apaise par ces images toute sa révolte morale. Ainsi, le sentiment d'aliénation sur lequel repose l'éthique naturiste arghezienne commence à s'effacer au contact des nouvelles réalités sociales, au milieu desquelles Arghezi a prévu les futures transformations, la lutte des classes et la révolution.*

*Nous comprendrons mieux encore à présent d'où procède la vive sympathie de l'écrivain pour les procédés expéditifs de la justice naturelle, pour la sanction directe. La recommandation s'adresse à ceux qui se font justice eux-mêmes, par exaspération. Pour le moment, il est question d'une thérapeutique du refoulement, qu'Arghezi recommande constamment, persuadé que la probité et la nature — lorsqu'on les offense — ne peuvent réagir qu'immédiatement, spontanément, par instinct. Un air de sportivité saine, virile, dure parfois se dégage des pages où, par exemple, l'auteur fait l'éloge des muscles, aux mouvements précis, tendus par un sentiment de légitime révolte, dans un but social toujours plus direct. Le naturisme inspire ordinairement des attitudes cyniques, stoïques, ou bien choisit une solution intermédiaire, équilibrée, joignant la sagesse à la simplicité, en harmonie avec la loi de nature et il est indubitable qu'Arghezi a d'évidentes affinités avec ces positions selon lesquelles « être sage et simple est moral et honnête ». Parfois le prêche moral est si insistant et si inhabituel pour une certaine littérature moderne que notre pensée remonte plusieurs siècles en arrière pour rejoindre les moralistes français, descendants de J. J. Rousseau — un Bernardin de Saint-Pierre, une Mme Cottin ou de Genlis, fort « pédagogiques », dans l'esprit patriarcal et dogmatique. Arghezi place au centre de son esthétique l'idéal de l'esprit de suite, de la conformité avec soi-même, saisissant très exactement toute la valeur de ce problème éthique majeur: « Peut-il y avoir quelque chose de plus tragique que la mobilité pour un homme élevé dans une certaine foi, habitué à une certaine façon de juger et de sentir? ». Persévérance n'est pas sottise mais vertu et force de caractère. Chez Arghezi, ce principe a la valeur d'un dogme. Certes, sa réalisation n'est possible que si l'on possède une grande force de caractère, un principe viril* sustine et abstine: *« Ton adversaire s'en prend à ta raison: endure! Ton âme doit savoir endurer. Ne frémis pas, raffermis-toi courageusement! » Toute cette éthique énergétique de la réalisation de soi-même, en se dépassant, en faisant preuve de résistance morale, en n'épargnant pas ses efforts et en luttant, régénère les globules de l'esprit.*

*Animé par ces convictions, Arghezi est un barde enthousiaste du travail-générateur de joie, du travail-don de soi, de la besogne bien faite quelle qu'elle soit: « Un fer à cheval bien arqué a le même prix qu'un poème plus ou moins réussi. » L'idée continue, se développant largement par d'admirables recommandations littéraires, concernant la rigueur absolue de l'acte de création, l'éthique du métier d'écrivain, de l'artiste recommandations si nombresuses et si fines qu'il y faudrait un commentaire spécial. Comme cela arrive fréquemment, le travail exemplaire demeure, par discrétion, caché, anonyme. Trouvant sa satisfaction en lui-même, le travail est hostile à la réclame, à sa mise en valeur ostentative. C'est pourquoi Tudor Arghezi témoignera d'un respect infini à l'égard des ouvriers honnêtes, timides et dignes, sans ostentation.*

*Il est facile de se représenter quels seront les travers et les vices capitaux flétris par Arghezi dans son décalogue moral. Il n'existe, pour l'écrivain, défauts plus graves que ceux qui font violence à la nature, la falsifiant par le mensonge, la simulation, l'imposture, l'affectation, l'inconséquence. Si la réaction pamphlétaire d'Arghezi est souvent si violente, cela est dû au fait qu'il a horreur de couvrir l'impulsion naturelle d'un masque quelconque, d'un artifice. L'écrivain s'en prend aussi violemment à l'aspect purement formel de l'ancienne « civilisation », faite seulement de « substitutions, d'ersatz, de succédanés ». Au-dessous grouille la corruption, ainsi que nous l'apprend la tablette* l'Abcès. *Tout ce que la nature n'a pu exprimer, se heurtant aux préjugés, aux conventions, aux formes et autres manières de censure sociale, souffre un inévitable processus de corruption, de putréfaction morale. Envisagée dans un sens critique, social et moral, « la loi de la nature » est propre, honnête, franche, sans affectation, toujours égale à elle-même et c'est au moyen de cet étalon qu'Arghezi mesure toutes les déviations et les vieux travers, d'autant plus graves qu'ils s'éloignent davantage de l'ordre de la nature. Ce qu'Arghezi fustige c'est l'opportunisme, l'homme à faces multiples, auquel il prête sarcastiquement les propos suivants: « Il m'est arrivé d'avoir le matin une conviction profonde et le soir une autre encore plus profonde.»*



---

MARIA TERESA LEÓN et RAPHAËL ALBERTI
(Espagne)

*« . . . il cherche le mot exact, celui-là même et nul autre, avec la précision et la vibration émotive, idiomatique qu'aurait pu éprouver Gongora. . . »*

*L'esprit d'Arghezi a la force de pénétration des rayons X. Au-delà des apparences, il arrive directement — radiographiquement, dirions-nous — à l'essence, à la substance morale de la conduite humaine. Ce n'est pas de sa faute si celle-ci ne lui a pas donné satisfaction. Mais c'est son mérite d'avoir dit: « Garde-toi, mon fils, des cloaques et de la promiscuité », d'avoir stigmatisé la perfidie, d'avoir toujours dénoncé « le mal dans la vie sociale », d'avoir exalté la beauté et le bonheur des joies profondes et simples. La morale d'Arghezi demeure donc, par tous ces aspects fondamentaux, une profonde exhortation à la régénération, un antidote contre la corruption, un retour à la pureté de la nature qui vivifie, comme la pluie, comme le vent.*

## L'ANGOISSE DE L'EXISTENCE

par ION NECOÏȚESCU

*A notre avis, le cycle des* Fleurs de moisissure *représente, par son unicité, le plus important apport de Tudor Arghezi à la poésie universelle. C'est pour la première fois que le « naturalisme » se mue en grande poésie, élevant la misère humaine jusqu'aux valeurs absolues du lyrisme. Il s'agit de l'homme du commun, de sa misère sociale et biologique, poussée jusqu'à la déchéance, et non de sa misère « métaphysique », jaillie de la solitude, de l'obsession de la mort, des possibilités limitées de l'individu d'accéder à la connaissance, comme dans* Psaumes *ou tant d'autres vers, dans la ligne de la conception chrétienne, de la poésie de Baudelaire ou de l'existentialisme athée du même type que celui de Camus. La divinité elle-même participe à la condition des proscrits d'une société qui précipite pêle-mêle dans l'abominable rebelles, déclassés, pillards et meurtriers. Il est vrai que la poésie des beats recourt, elle aussi, au thème de la déchéance, mais elle la rend sensuelle jusqu'à l'obscénité, jusqu'au délire lascif, dans le sillage de Henri Miller et de Jean Genêt, ou bien, s'alliant au surréalisme, elle plonge, d'une part dans un vertige onirique exaltant et, d'autre part, dans le nihilisme total. (Ce qui l'éloigne du courant naturaliste pour lequel les aspects de la misère humaine dérivent et s'expliquent dans un contexte social donné.) Pour comprendre l'extraordinaire performance esthétique réalisée par Tudor Arghezi avec* Fleurs de moisissure *dans le cadre du naturalisme, il faut cependant confronter ce cycle avec les structures fondamentales d'une œuvre édifiée sur une intuition abyssale de l'existence humaine.*

*On a dit qu'Arghezi est un poète mystique. Mais il n'est réellement mystique que dans certains poèmes, comme par exemple dans* Chant de maladie *et* le Foyer surgit. *(Nous considérons le mysticisme comme un état d'équilibre dans les rapports avec le divin, comme une identification à lui, or dans les* Psaumes, *la lutte avec Dieu est une lutte gnostique, menée souvent avec des moyens blasphématoires, afin de contraindre la divinité à se révéler.) Dans* Chant de maladie *— le titre lui-même est éloquent ! — il faut encore relever un moment où l'union avec Dieu apparaît sous la forme d'un tourment, d'un déséquilibre physique; dans* le Foyer surgit, *cette union revêt la forme du panthéisme cosmique d'une nature devenue communauté basilicale, puisque les roseaux s'allument dans un mystère pascal, que les tiges d'osier s'agenouillent, que dans les joncs gémissent des encensoirs, que des étangs nous arrive le son de la simandre. C'est ainsi que le cycle* Hôpital *(confrontation de l'homme avec la situation limite de la maladie aboutissant à la mort — « Krankheit zum Tode ») n'apporte pas une dernière confrontation avec le Dieu de la vie avant sa rencontre dans l'au-delà, mais l'horreur matérielle du solitaire guetté par le néant, la terrible sensation d'être enchaîné, ou le contact brutal avec le vide, la stérilité et l'absurde.*

*Cet état existentiel, féroce dans sa matérialité, n'est que naturel chez un poète pour lequel l'un des côtés de l'homme est défini par la nuit, les ténèbres, l'obscurité concrète dont il jaillit et qui l'engloutit — homme configuré non par les contours d'un « corps » spirituel comme chez les gnostiques ou les métapsychiques visionnaires, mais par « l'araignée noire » de l'ombre, dans les pattes de laquelle il se tord: « Je suis l'ombre éternellement inséparable de l'homme, / Dont la ligne épouse toujours le même contour, / Dans la poussière brûlante — et dans le silex émoussé, / Comme une araignée noire qui tourne autour. / Je suis le bout de nuit qui t'a été donné en naissant, / Et je sors et rentre en toi à l'aube et au crépuscule. / C'est de moi que tu proviens et c'est à moi que tu retournes, dans le grand noir, / Morcelé dans les hommes et les jours qui s'écoulent. »* (L'Ombre). *Comme en réplique à l'ivresse mystique du* Chant de maladie, *dans le poème* Transfiguration, *la communion avec le filtre distillé par l'inconnu*



---

GIUSEPPE UNGARETTI
(Italie)

*« L'ardeur de son inspiration, l'extraordinaire élégance de son style, sa noblesse d'âme demeureront à jamais d'exceptionnels modèles. »*

*intérieur (est-ce l'amour, est-ce la mort?), également tourmentée, revêt le signe négatif des ténèbres. Et si « le poison » maintenant enivre lui aussi, invitant au sommeil de la mort et créant une étrange innocence (« Je n'ai pas eu d'enfance »), le poète a cette fois le sentiment d'être déchu, car il est saisi non d'exaltation mais d'humilité, de timidité, d'impuissance, de honte. La mort, la nuit et l'innocence dans leur communion apparaissent aussi comme une réalité objective. A ce stade, le néant envahit la communauté humaine, en l'espèce le village.*

*L'idée revient avec un accent sentimental-existentiel dans des poésies comme* Inscription sur une tombe. *Si dans* Sœur Scintilla, *par exemple, la sentimentalité existentielle, en tant que passage de l'inutilité au néant, se métamorphose en paradis de l'extinction graduelle, vue sous un aspect rococo-ironique, ailleurs un sentiment plus dur se cristallise dans une expression douloureuse paradoxale, où même le refuge concret de l'obscurité est défendu à la matière inerte et inexpressive. Nous sommes dans une zone plus raréfiée spirituellement, menant à l'irrespirable des existences dénuées de sens.*

*Traversant son univers précaire, sur la route de sa propre destinée, incertaine et implacable, la conscience du poète, plongée dans la frayeur, écrasée sous les dalles de la nuit* (Ascétisme), *oscille entre les limites des aspirations mystiques et celles des réalités humaines. Avec le mystère, les liens sont rompus, les appels de l'homme, inutiles. Celui que l'on invoque, l'esprit de l'être ne peut être capté ou, s'il naît métaphoriquement de l'épouvante du néant (ici apparaissent les figures mythiques du néant arghezien: « Qui », « Quelqu'un », « Qui sait Qui »), il se reflète à l'envers dans la figure de l'homme. C'est en vain que le poète tente désespérément de s'identifier à Jésus, dressé sur le sommet des lamentations, où il pleure la nuit qui règne au-dedans de lui-même* (Entre deux nuits). *La solitude et la crainte de la solitude ne peuvent être vaincues (« Une étoile était au ciel, Au ciel, il était tard »). La grande frayeur, sataniquement scellée par la solitude du Christ, loin de disparaître, augmente* (Spirituelle). *Lorsque pourtant il finit par s'identifier à Jésus, le poète éprouve, au fond de son être, l'âpre besoin de s'opposer aux femmes venues réclamer son corps rendu sacré par le sacrilège métaphorique: « Il clame: „Ce n'est pas vrai ! Je ne suis pas crucififié ! / La preuve — mes paumes et mes pieds !"... » Résistant aux tentations du divin et de la sanctification du Christ, le poète veut demeurer vraiment lui-même, dans l'humanité de sa grandiose et tragique solitude, entre les matières sans pardon du ciel et de la terre, avec sa petite et déserte oasis de fraternité domestique: « Où allons-nous? Qui est-ce qui nous accueille? / A quelle porte demander qu'on nous fasse confiance? / Allons, cheval, allons, chien, simples terriens, / Frappons, courbés, la terre de nos poings. »* (Deux steppes).

*Faute d'une incursion existentielle dans la structure du lyrisme arghezien, le secret de la formidable réussite des* Fleurs de moisissure *demeure inexplicable. La misère morale et physiologique, la déchéance sociale connaissent certainement une suprême incarnation artistique, hors du naturalisme, grâce à cette œuvre complexe où s'allient le drame de Georg Büchner* (Wojzeck) *et la musique d'Alban Berg* (Wozzeck) *— œuvre expressionniste dans son unité, visant à la qualification esthétique de la solitude humaine. Les* Fleurs de moisissure *ne visent pas à révéler la solitude de l'homme; la signification esthétique de l'œuvre a un caractère social naturaliste circonscrit. S'il a été cependant donné à Tudor Arghezi d'élever le naturalisme lyrique à une expression majeure et unique, cela n'a été possible que grâce aux racines existentielles dont il extrait la sève remplissant une efflorescence sombre et infernale, composée de noms délicats et abjects, tels que Tinca et Rada, Ion-Ion et Gherghina, Pătru Marin et Năstase le condamné, Laké et le Castrat et le Roi Ventre.*



## DIALOGUE AVEC LA FONTAINE

par GEORGE HANGANU

*Déjà avant Arghezi, les fables de La Fontaine ont été traduites en langue roumaine, notamment par Grigore Alexandrescu. Un article publié en 1904 dans la « Revue des Deux Mondes », tome XXIV, sous la signature de Pompiliu Eliade et sous le titre « Grégoire Alexandresco et ses maîtres français », démontre avec citations à l'appui que*

LASZLO GÁLDI
(R.P. Hongroise)

*«L'extraordinaire évolution des thèmes et du coloris montre non seulement comment un esprit exceptionnel a pu aller, ainsi que le disait Ady Endre, « du ruisseau à l'océan », mais encore comment il a su convertir le lyrisme roumain post-*

*ce poète n'a pas servilement copié La Fontaine, mais s'est seulement inspiré de ses modèles. Par ailleurs, en 1920, un autre homme de lettres roumain, E. Ciuchi, s'est essayé à traduire La Fontaine, sans beaucoup de bonheur. Il a fallu attendre 1963 pour lire une adaptation due à un autre littérateur roumain, Tudor Măinescu, qui faisait d'ailleurs suite à une tentative faite en 1958 par Aurel Tita.*

*Toutefois, les traductions d'Arghezi demeurent les plus précieuses car elles témoignent d'une profonde compréhension de la pensée du maître français, en même temps qu'elles révèlent un kaléidoscope extrêmement riche en images. Arghezi réussit à créer une fable toute neuve qui rajeunit le texte français, ainsi adapté aux conditions de l'époque moderne. Ce sont plutôt des adaptations exquises où l'esprit français se marie merveilleusement à l'humour roumain.*

*L'œuvre de La Fontaine palpite d'une vie intense et complexe fortement marquée par la sagesse et le bon sens innés du peuple français. Ce sont surtout ce fond de philosophie populaire, cette gamme si variée de l'humour et ce sens de la mesure du peuple le plus spirituel de la terre, qui ont séduit Tudor Arghezi. En sélectionnant les trente-huit fables qu'il a adaptées, il a principalement recherché celles où l'humain et le rêve s'allient le plus harmonieusement au rythme poétique. Il les a « roumanisées » en les adaptant au climat et à l'esprit de son pays.*

*Chez son modèle, Arghezi agrée surtout les moyens de stigmatiser les abus seigneuriaux, les maîtres inhumains, l'hypocrisie religieuse et l'oppression morale. Il est de cœur avec La Fontaine quand celui-ci fustige les démagogues et les imposteurs, raille la bêtise et l'outrecuidance, se moque des flagorneurs et de leurs dupes stupides. Il est encore aux côtés du censeur français pour condamner la lâcheté des grands et des chefs militaires, l'impudence des plagiaires, la vanité des écrivains sans valeur, les profiteurs des efforts d'autrui, etc. Le poète roumain fait siennes les recommandations de La Fontaine, tendant à assurer à l'homme moyen une existence tranquille, exempte de déboires. Il vante les bienfaits de la persévérance, d'une vie équilibrée, de l'entraide et de l'ambition appropriée modestement aux aptitudes. Il est d'accord pour conseiller à son prochain de plier pour ne point rompre, donc de ne pas poursuivre des objectifs utopiques et de fuir la publicité amenant des ennuis de toutes sortes. Arghezi dégage encore bien d'autres enseignements de ses réflexions et les codifie en une sorte de guide pratique de l'existence: ne pas vendre la peau de l'ours, se méfier des parures et des titres parfois lourds à porter; tout obtenir par la douceur, ne pas négliger les ennemis insignifiants en apparence. Les fables choisies par Arghezi constituent une synthèse de la pensée de La Fontaine. Ses adaptations donnent aux textes initiaux une vigueur et une richesse renouvelées.*

*La cigale anonyme de la campagne française devient chez Arghezi un artiste bohême, insoucieux du lendemain. Cette cigale roumaine « fragile fuit en titubant l'orage qui s'amoncelle ». Le contraste entre la pauvreté de la cigale et l'opulence de la fourmi, sa voisine, éclate magistralement dans la description de leurs habitats respectifs dont les moindres détails nous sont rapportés, comme les ustensiles conservés dans les demeures paysannes reconstituées au Musée du Village à Bucarest. Voici un petit trou pour garder les raisins secs, et une petite armoire contenant de « la farine jaune de maïs et du sucre »; tout cela aux dimensions d'une maison de poupée: « Le grenier à farine se trouve dans une racine ». La cigale faite homme s'adresse à sa voisine de palier avec humilité, inquiète de l'hiver qui raréfie les vivres. Le personnage est campé avec sympathie et attendrissement par le poète qui a su faire oublier sa légèreté: « Emportée par le vent, traînée par l'eau, fragile comme une pelure d'oignon. » Arghezi met l'accent sur l'égoïsme et l'avarice de la fourmi qui ignore la misère des autres: « Qu'ast-tu fait cet été, dit la vieille en ajustant de sa patte ses lunettes noires? » Enfin, inaccessible à tout sentiment de charité, la vieille « pleine d'avarice, pousse le verrou de la porte ».*

*Parfois aussi le poète roumain bouleverse complètement la construction de la fable dont il s'inspire. Par exemple, dans la « Mort du Lion », Tudor Arghezi s'est souvenu de la pièce de La Fontaine, « le Renard, le singe et les animaux », mais le personnage du renard disparaît de l'affaire au profit du singe et du lion, qui se voient attribuer les premiers rôles. Arghezi met en vedette la révolte des animaux mécontents et impatients de renverser le lion pour s'emparer du commandement. Alors on voit défiler plusieurs prétendants au trône qui essayent la couronne. Cette parade qui se déroule en quatre vers chez La Fontaine, se prolonge sur quinze vers dans la fable roumaine correspondante. Cette scène burlesque contée avec une cinglante ironie met à nu l'appétit insatiable des hommes pour les honneurs. Arghezi a dessiné avec le portrait du singe, celui du démagogue hypocrite et théâtral. Alors que La Fontaine fait mourir le lion, Arghezi lui fait simuler la mort pour mettre ses sujets à l'épreuve. Il donne à cette*



*romantique en une poésie moderne jusqu'à la moelle. . . Il savait créer des sortilèges éblouissants et forger des associations d'idées aux significations multiples au moyen des mots les plus quotidiens. »*

*scène un rythme accéléré et s'attarde davantage que son illustre maître sur l'étude des caractères et des actes des personnages.*

*Arghezi manifeste le souci constant d'accorder le texte français avec les mœurs et la tournure d'esprit du peuple roumain. « Le loup, devenu berger » a pris chez La Fontaine la place d'un pâtre de la campagne française; il est transformé sous la plume d'Arghezi en un authentique paysan roumain, vêtu de son « iţari» (pantalon) et de son « cojoc » (boléro en peau de mouton).*

*Les préceptes moraux de La Fontaine sont le plus souvent condensés en dictons ou en traits d'esprit passés par la suite en proverbes. Arghezi a quelquefois recours au même procédé. Il conclut sa fable « Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre » par cette formule « Il ne faut pas lâcher la proie pour l'ombre ». L'émule roumain, par ailleurs, sait se hausser au niveau du maître, quand il s'agit de faire surgir des images animées fraîches et lumineuses. Le « courant d'une onde pure » du « Loup et l'agneau » devient en roumain « une onde baignée de lumière ». L'assassinat de l'agneau est perpétré près d'un ruisseau dont « l'eau frissonne » (en roumain: « apa tremurată »).*

*Le talent d'Arghezi ne se limite pas aux descriptions de paysages, il sait aussi être un excellent portraitiste. Le « rat qui s'est retiré du monde » nous révèle le visage, la démarche, la vêture, en même temps que l'hypocrisie et l'égoïsme de cet ermite, si peu sincère:*

*« Un rat dégoûté du monde, Je ne sais pas son nom mais je le reconnaîtrais à son langage ou à sa soutane, par un triste après-midi s'est retiré et caché dans un fromage humble, dévôt. . .*

*Rien ne manquait plus au malheureux. Il a grossi, est devenu prospère car Dieu a pitié de ceux qui soignent leur personne. »*

*Nous avons voulu présenter quelques caractéristiques des traductions des fables de La Fontaine par Tudor Arghezi, bien que le terme « traduction » ne soit sans doute pas approprié. Arghezi a pris les textes français comme point de départ, mais a écrit un livre nouveau d'histoires moralisatrices qui peuvent paraître au public roumain plus jeunes et plus riches que les originaux, dont la concision s'accorde sans doute davantage avec l'esprit cartésien. Cependant Arghezi a sauvegardé le climat de poésie charmante qui baigne les fables du grand poète français.*

## A « MĂRȚIȘOR » *

par **ION CARAÏON**

*Il fallait, pour arriver sous le toit hospitalier de la maison à belvédère où — aidé de sa femme Paraschiva, chantée dans ses poèmes — le poète avait fignolé chaque recoin, il fallait parcourir plusieurs allées et passer par plusieurs portes. A la première, il y avait une cloche. Y en avait-il aussi aux autres? Plus petites peut-être. Je ne m'en souviens plus. Cependant. . . Vous sonniez. La cloche se mettait a tinter; par un système de signaux la nouvelle arrivait dans l'espace, dans la maison et les chambres et quelqu'un approchait, la clé accrochée à la ceinture, pour vous ouvrir l'eden. Parfois, ce « quelqu'un » était le poète lui-même. Souvent il surgissait du jardin, comme les oiseaux. Ou bien — en été — on le voyait jaillir de derrière les ceps de vigne, de derrière l'enclos où poussaient des tiges de maïs, de sous les arbres. Lorsque dieu était chez lui — car parmi les marjolaines de l'endroit, il était comme un dieu — on l'apercevait, avec ses lunettes à monture d'écaille ou, parfois, un tablier de jardinier passé autour du cou, qui s'avançait, l'air investigateur, dans l'allée, pour aller ouvrir au curieux. Il vous mesurait de haut en bas (ses yeux pouvaient dissoudre un homme!) et, quelque part dans la tuyauterie de son univers, il décidait votre perte ou bien vous livrait passage. A moins qu'il ne vous traitât tout simplement avec indifférence. Tous ne lui étaient pas nécessaires, c'est vrai. L'eden aussi a ses limites; il y a des nerfs même au paradis. Et il y eut des moments où ses admirateurs commencèrent même à l'empoisonner. D'autant plus que — indésirables et sans se faire annoncer — certains tombaient chez lui à l'improviste à toute heure, le privant même de l'intimité la plus élémentaire. Il lui arrivait alors de sortir de ses gonds.*

*Un beau jour vint frapper à sa porte un confrère doublé d'un admirateur qui s'était affublé d'un drôle de pseudonyme: le . . . Pauvre Klopstock! Je me souviens, par exemple, de la mésaventure de celui-ci, racontée, toujours avec la même perplexité au bout de plusieurs dizaines d'années. Il était arrivé (d'ailleurs on l'avait laissé sonner longtemps) justement à l'heure du déjeuner et lorsque le poète — tel qu'il s'était levé de table,*

---

* *Nom donné par Arghezi à sa maison dans l'un des faubourgs de Bucarest.*

KAREL JONCKHEERE
(Belgique)

*« . . . J'avais découvert parallèlement une vitalité jaillissant de sa propre individualité et des sources populaires, un instinct commun de responsabilité sociale,*

*la serviette nouée autour du cou, la bouche encore pleine — vint ouvrir à l'inlassable gêneur, probablement n'était-il pas dans les meilleures dispositions et n'avait-il guère envie du nougat sentimental d'aucune espèce d'admirateur.*

*— Que désirez-vous? demanda-t-il d'une voix métallique.*

*— Maître . . .*

*— Vous vous êtes peut-être trompé de numéro?. . .*

*— Maître, moi je vous admire et. . .*

*— Je ne vous connais pas. Je vous ai demandé ce que vous désirez.*

*— Maître, vous avez devant vous le Pauvre Klopstock. Vous savez bien. . .*

*— Impossible! Que désirez-vous? Je ne sais ce que vous voulez dire. Klopstock est mort. Vous, quel Messie venez-vous m'annoncer et pourquoi? Et pourquoi justement à moi?. . .*

*— Maître, celui qui est mort c'était tout-à-fait un autre.*

*— Merci. Alors que désirez-vous? Etes-vous celui qui est ressuscité? Je vous prie de supposer que vous vous êtes donné inutilement du mal. Maintenant la mode a changé. . .*

*— Maître, entre moi et celui-là. . .*

*— Mais que désirez-vous au fait? Le guichet des revenants ambulants?*

*— Non, maître. J'étais venu vous dire que la tablette où vous parlez de cigognes et d'étoiles, qui vient de paraître dans l'*Adevărul ** d'hier est tout simplement superbe. C'est tout.*

*— Et c'est pour cela que vous avez fait tout ce chemin depuis l'au-delà? Vous commencez à me faire peur. Paraschivaaa!*

*— Maître, c'est parce que je n'ai pas pu contenir mon enthousiasme en vous lisant et que je suis venu jusqu'ici pour vous dire combien vous m'êtes cher, que vous. . .*

*— Pourquoi ne chérissez-vous pas plutôt une femme, monsieur? Baruţuu! J'ai des moustaches, moi, monsieur. Miţuraaa! Et je porte un pantalon, monsieur. . .*

*— Oh, mais je m'aperçois que l'on pénètre encore plus difficilement chez vous qu'au Palais Royal, maître. . .*

*— Alors, qu'attendez-vous pour y aller à votre Palais Royal, monsieur. . . Comme-Vous-Avez-Dit-Vous-Appeler, et dites au roi qui s'y trouve que c'est moi qui vous envoie. Au revoir, Klopstock-redivivus!*

---

* Quotidien bucarestois de l'époque.

** En roumain *vioară* (du genre féminin) signifie violon.

*Il m'a été donné de solliciter par trois fois sa collaboration; il a refusé, chaque fois, tous droits d'auteur, bien qu'ils ne fussent pas à ma charge. C'est qu'il connaissait simplement les usages et le prix de la générosité.*

*La première fois, ce fut pour la* Lumea *de G. Călinescu, 1945—1946, quand il m'envoya un médaillon Baudelaire. Le garçon de course prié de lui porter la revue et l'enveloppe rapporta l'argent auquel Arghezi n'avait pas voulu toucher: une somme presque égale à celle de mes appointements mensuels d'alors.*

*— Monsieur Arghezi m'a dit de vous le rapporter pour que vous achetiez avec le livre qu'il vous plaira.*

*Ce n'était pas possible. Mais l'administration de la revue ne fut pas mécontente, bien entendu.*

*La seconde fois, c'était à la* Viaţa socială.

*— Mais qui est-ce qui est à la tête de ce périodique? m'a-t-il demandé.*

*— Que je vous le dise ou pas, c'est kif-kif.*

*— Mais encore?*

*— Un directeur des Chemins de fer appelé Ionescu.*

*— Il me semble avoir déjà entendu ce nom. . .*

*J'ai poursuivi:*

*— . . .Ionescu Vior.*

*Cela l'amusa énormément.*

*— Comment? ! Qu'est-ce que cela veut dire* Vior*? Le masculin de* violon? ** Je vais certainement vous envoyer quelque chose bientôt. Vior! En voilà un nom!*

*Enfin, la troisième fois, il m'envoyait pour* Agora *— revue et collection internationale d'art et de poésie, comprenant des vers de toute sorte, de Montale à Essénine, et dont ne parut qu'un seul numéro (1947) — un essai d'une trentaine de pages. Procureur des deux testaments, l'apôtre Paul lui servait — dans cet essai — de métaphore dans un problème traité par lui sous le titre de* Art et Liberté.

*A un moment donné, le poète avait recueilli chez lui, les nourrissant et les baptisant, les promenant à travers les lumières de son esprit et le long de ses* Billets de perroquet, *à travers jardins et flûtes, deux peuples errants: l'un de chats, l'autre de chiens. Les quadrupèdes abandonnés, loqueteux vagabonds du quartier, félins nains dégénérés, massifs bergers ou roquets — vadrouilleurs des rues, alléchés par le synode des autres ou attirés d'instinct, s'étaient rassemblés sans que personne les eut appelés mais aussi sans qu'on les chasse, dans l'asile improvisé de Mandravela. Tous ensemble composaient là un paradis imprévu*



*la même verve dépouillée de complexes, une personnalité volontaire et laborieuse, susceptible d'être absorbée par son peuple tout en demeurant elle-même et donnant de ce peuple l'image qu'il mérite. »*

*d'estropiés et d'acrobates, une polychromie de mauvais tours, de farces et de toute espèce de performances, sous les auspices du hasard, sous les regards curieux et généreux du poète, qui fit de* Zgaïba *(Furoncle),* Lăţosul *(le Hirsute),* Potaïa *(le Cabot), etc., ce qu'il aimait appeler son académie de matous et de mâtins. Et l'« académie » se mêlait — somnolente ou tapageuse — aux volailles de la basse-cour, parmi les pintades, d'une humilité perfidement énigmatique, et les poules de toutes races, dont le plumage déchiquetait l'air. Un pacte durable unissait secrètement les environs. Et parfois, à cet amalgame venaient s'ajouter les figures de ballet d'un groupe de sept biquets, monde de l'âme et âme des visages du monde. Tout cela n'arrêtait pas de faire des cabrioles, des pirouettes, de la musique, des suppositions, alimentant un art poétique phénoménal en lui-même. Car, considéré en soi et dans le temps, analysé quant à son œuvre, loin des implications extra-esthétiques, des circonstances et des altérations que le temps amène généralement, Arghezi était — au regard de presque tous les autres écrivains — un phénomène: il parlait comme il écrivait, c'est-à-dire d'une façon ensorcelante et inimitable, et cela toujours ! C'est ce qui explique pourquoi les manuscrits au crayon ou à l'encre qu'il envoyait aux rédactions et cela durant plus d'un demi-siècle, ne portaient que rarement des ratures, bien qu'écrits du premier jet. Remplis d'éternité et de miracles, ses mots — conscients de l'aura dont ils se trouvaient enveloppés et fiers des finesses musicales dont ils jaillissaient — étaient couchés directement sur le papier, ainsi que les primeurs passent directement dans le sang. De tels artistes, formés d'un coup, presque parfaits dès le début de leur carrière, ne viennent au monde qu'à des intervalles incalculables. Et Arghezi fut, en effet, l'un de ces heureux exemplaires et extraits que l'évolution produit rarement et capricieusement. Presque tout ce qu'il disait était comme tout ce qu'il a écrit: impérissable. Quels que soient les sens qu'on pourrait encore prêter et découvrir à ses* Mots adéquats, *la formule de ce titre est aussi (et de façon anticipée) l'expression d'une science compétente du dosage. Il a su jauger le poison et la tendresse, l'invisible et la subtilité, la nostalgie et le miel, le dilemme et les larmes. Et, si les glorifications lui furent étrangères, nul orgueil de la typologie luciférienne à laquelle cet apostat appartenait avec grandeur et prestige n'est demeuré sans récompense.*

*Le suprême orgueil consisterait-il à respecter son adversaire même ou plutôt au risque de ne jamais être payé par lui de la même monnaie?*

*Je me souviens qu'étant encore collégien (1938—1939), à l'époque où je faisais paraître, tirée au duplicateur, une petite revue littéraire, il m'arriva — après avoir écrit un article enthousiaste sur les* Fleurs de moisissure, *où j'exprimais ma surprise de voir celui qui comptait comme un grand historien (Nicolae Iorga) manifester une injuste violence à l'égard de celui qui se revélait comme un très grand poète (Tudor Arghezi), il m'arriva de voir le fougueux érudit s'adresser inopinément à la direction de mon lycée, exigeant mon exclusion. Mais, à sa grande colère et à mon immense surprise, le directeur de cette institution d'enseignement ne partagea pas l'opinion du célèbre savant. Ce fut peut-être, au temps de mon adolescence, ma première victoire littéraire. Je me demande cependant pourquoi je n'ai pas eu le sentiment de ma victoire? Peut-être parce que, en fait, ce n'est pas ainsi que l'équation devait être résolue. Puisque même les hommes de grand mérite n'arrivent pas à s'estimer mutuellement, alors... Plein d'amertume à la suite d'un tel « succès », je n'allais plus écrire sur Tudor Arghezi qu'en 1942, à la parution de son roman* Lina. *C'est à ce moment-là que je fus invité à Mărţişor.*

*Mărţişor est entré dans les lettres roumaines et y brillera toujours, tout comme Iasnaïa Poliana est entré par Tolstoï dans la littérature classique de la Russie, ou comme les ânons d'Orthez dans celle de la France par Francis Jammes.*

*J'avais écrit sur* Lina *— roman d'amour d'une bouquetière bien tournée et d'un garçon de laboratoire employé dans une sucrerie — certaines considérations qui venaient à l'encontre de celles émises par plusieurs chroniqueurs notoires de l'époque. Mon premier article dans un journal bucarestois ! Le hasard voulut que le journal tombât sous la main d'Arghezi, qu'il trouvât l'article à son goût et qu'avec des éloges inhabituels chez un polémiste si redouté, il téléphonât au directeur du journal, qui ignorait encore et l'article et son auteur. Mais, pris à l'improviste, probablement aussi flatté de l'imprévu, ne voilà-t-il pas qu'il se met à affirmer que je comptais parmi les plus jeunes de ses rédacteurs ! Ce qui fit que le poète voulut me téléphoner à la rédaction pour me remercier — disait-il — et pour m'inviter à venir chez lui. Perplexité ! Personne ne savait où je pouvais bien percher. On lui répondit que je n'étais pas encore arrivé ce soir-là mais qu'on ne manquerait pas de me prévenir dès que j'aurais fait mon apparition. Le poète* pria *de faire* sans faute



NIKOLAÏ ZIDAROV
(R.P. de Bulgarie)

*« Son vers est aussi pur que l'onde des sources carpatiques, aussi mélodieux qu'une musique chargée de tendresse . . . (ces dernières années). . . le verbe d'Arghezi a gagné en profondeur; il s'est chargé de joie, d'amour et de lumière, brillant*

*sa commission. Situation dramatique. Et comme le journal n'avait pas l'habitude d'être gâté par de semblables attentions, son directeur se garda bien d'oublier la recommandation de son interlocuteur. Après m'avoir trouvé non sans mal, quelqu'un m'accompagna auprès du directeur. Avais-je, par hasard, fait quelque bévue?... C'est ce que je croyais avant qu'on ne me communique... la «prière» formulée. Mais il y avait maintenant un autre embêtement. Et on ne me le cacha pas:*

*— Fais bien attention: Arghezi croit que tu es l'un de nos rédacteurs...*

*Avant d'ajouter autre chose, le directeur s'arrêta, embarrassé.*

*Moi:*

*— C'est que... je ne le suis pas...*

*Le directeur sourit, mit sa main sur mon épaule, me tendit la clé de l'un des bureaux et me dit:*

*— C'est que... tu l'es effectivement!*

*Et c'est ainsi que j'entrais, à dix-neuf ans, comme rédacteur au journal* Timpul *et que je m'engageais, par la même occasion, dans le calme et la lumière de Mărțișor, dans une ruelle du quartier de Mandravela. Il y avait, là-bas, dans le voisinage, le vieux cloître et l'imprimerie de Văcărești, suivis de la prison du même nom; là, grouillaient des individus qui jouaient à pile ou face, les familiers du viol, les vauriens et les simples, c'est là que s'était élevée la* Porte noire *et avaient poussé les* Fleurs de moisissure*; et c'est là aussi sur un lopin de terre comblé de joies et rendu fécond par sa propre capacité, comme dans un petit univers d'orfèvre, qu'Arghezi avait réuni les fruits aromatiques de la glèbe, les ruches des abeilles, le soleil et le lézard de son enfance et les oiseaux, ordonnant tout cela à l'instar d'un horloger entouré de mécanismes délicats et d'énigmes.*

*Pour le soin méticuleux qu'il mettait à cultiver les charmes lexicaux et idéatiques, Arghezi est toujours demeuré pour moi, depuis, comme l'ingéniosité de la Hollande pour la culture des tulipes et la Suisse sur la carte d'Europe.*

## «GENÈVE... LIEU FAVORABLE À L'ÂME ET À LA PLUME»

par BARUȚU T. ARGHEZI

*J'ai accompagné ses pas au-delà des frontières du monde et, par-delà les horizons lointains du temps — pendant les dix dernières années de ses retours parmi les souvenirs — en d'agréables promenades, avec l'émouvante satisfaction que tout fils éprouve lorsque le grand âge de son père s'appuie, confiant, à son bras.*

*Lieu de prédilection: Genève.*

*«J'ai logé dans cette maison il y a soixante ans! Tout est changé dans le paysage de la rue et du quartier... Seules les marches de la maison, la porte, la fenêtre sont restées les mêmes...»*

*Ce qui, dans les années d'enfance, constituait les belles histoires des longues soirées d'hiver, dans la maison de Mărțișor que nous habitions, se complétait par les vives images des voyages faits jusqu'en 1966, avec maman et papa qui avait 76, 77, 80 ans. Depuis, les routes qui coupent les Alpes ne nous virent plus passer. Temps lointain, revécu parmi les souvenirs et les actualités que chaque année apportait et qui nous faisaient assister aux métamorphoses de plus d'un demi-siècle!*

*Après quelques années de vie monacale d'une jeunesse pas tellement facile pour un esprit non conformiste, le jeune Théo — comme l'appelaient ceux de sa génération — descendit, au cours d'un hiver, à Fribourg: il y demeura quelque temps parmi les prélats catholiques, puis finit par s'établir au bord du Léman, à Genève, qu'il aimait et considérait comme sa seconde patrie.*

*Le vaste espace de la Place Plaimpalais lui a offert les paysages romantiques des allées bordées d'arbres conduisant jusqu'au jardin de l'Université, exactement comme aujourd'hui. Les petits bouillons où il prenait ses maigres repas lui ont permis d'y rencontrer la jeunesse d'un monde en plein remous.*

*«J'ai connu là un groupe de filles et de garçons polonais et russes au cœur tout frémissant de révolution... Nous prenions nos repas ensemble. Un jour, une place demeura vide... „Où est donc notre camarade?" ai-je demandé... „Elle est partie pour Varsovie!..." Au bout de quelques jours, je les vis arborer un bout de ruban noir au revers de leur veston: „Elle s'est fait pincer pendant qu'elle distribuait des manifestes et on l'a pendue!" m'apprenaient-ils, les yeux en larmes...»*

*Cette brasserie se trouvait rue Carouge, l'une des rues de Genève qui conserve encore de nos jours l'empreinte de jadis. Nous avons passé de bons moments ensemble dans ces lieux, il y a deux ans, il y a trois ans, et presque à chacun de nos voyages, devant un bock, qui rappelait à sa mémoire une époque entrée dans l'Histoire... C'est également dans ces parages qu'il avait appris le minutieux métier d'horloger. Il travaillait dans sa chambrette d'étudiant de la rue des Pavillons, confectionnant pour un atelier d'horlogerie des boitiers et différents rouages d'or. Assistant aux cours de l'Université, aux conférences de Victoria-Hall, fréquentant assidûment les bibliothèques de*



---

de toutes les couleurs de sa vaste palette, chantant l'homme créateur du bonheur ici-bas, sans aucune réserve et avec une inimitable maîtrise. »

*la ville, tout en exerçant divers métiers pour gagner sa vie, Arghezi s'était créé à Genève un monde à lui, de calme intérieur, de travail, de poésie.*

*Constamment en rapport avec son pays natal, il collaborait aussi à la presse littéraire roumaine de l'époque, à laquelle il expédiait de Genève œuvres en vers et en prose. Toute son activité d'écrivain, de journaliste, comprenant une période de douze lustres, est parsemée de moments helvétiques: articles et vers écrits en Suisse ou consacrés à certains endroits de ce pays de rêve, ainsi que des contes pour enfants. Pas une seule des périodes de travail d'Arghezi où ses comparaisons ne se réfèrent à quelque parcelle de l'exemple helvétique.*

*Dans son jeune âge, il s'était engoué pour les ecalades alpines; il est parmi les rares Roumains ayant — en ces temps-là — fait l'ascension du Mont Blanc, « alpenstock » à la main ou accroché aux cordes des audacieux grimpeurs du début de ce siècle.*

*Lorsque les années commencèrent à lui peser, — vers la fin les médecins genevois contribuèrent eux aussi à lui en alléger le poids — il eut la joie de revoir les lieux où, dans ses récits et ses aspirations, s'était affirmée pour la première fois sa liberté d'esprit.*

*Les soirées passées sur la rive droite ou gauche du Léman, les promenades sur les quais resplendissant de guirlandes de lumière, les haltes dans maints endroits avoisinant Genève — Hermance, Coppet, Nyon, Lausanne, Vevey ou Chillon — réunissaient deux époques différentes, où la civilisation et l'esprit humanitariste des Suisses avaient acquis la valeur d'un subtil symbole et les nuances d'une véritable poésie. Au milieu de ce symbole et de ces nuances, Arghezi se sentait moralement bien.*

*Je feuillette, en ces jours où le poète n'est plus que poésie et le père que pleurs et soupirs, les pages blanches de la dernière édition de ses vers et mes yeux noyés s'arrêtent sur trois poèmes —* Romance de mai, *écrit à Fribourg en 1906,* Rue de Saint-Pierre, *Genève 1906, et le* Rossignol, *daté de Hermance, 1963... Trois escales dans le temps, parmi bien d'autres, où le lecteur peut saisir la durée de sentiments délicats, confiés d'innombrables fois au papier.*

*« Genève est pour moi un climat de travail, un lieu de méditation, un lieu favorable à mon âme et à ma plume, où j'ai le sentiment, chaque fois que j'y reviens, de rentrer, en quelque sorte, chez moi... »*

*La dernière « rentrée » s'est produite au cours de l'été de 1966. C'est alors qu'ont été couchées sur les pages d'un calepin quelques-unes de ces notes sur la vie et de ces aveux littéraires, crayonnés dans le jardin inondé de roses d'une maison genevoise du Florissant.*

## LA PLACE DE TUDOR ARGHEZI

par VLADIMIR STREINU

*Lorsque parurent ses* Mots adéquats *en 1927, Tudor Arghezi était le doyen des poètes célèbres de cette époque. Soit colère, soit défaut de compréhension, N. Iorga et G. Bogdan-Duică le contestaient, Ion Barbu lui interdisait l'accès de la poésie pure, hermétique; par contre, B. Fundoianu, F. Aderca et Şerban Cioculescu le plaçaient sur un piédestal aussi élevé que celui d'Eminescu. La gloire d'Arghezi croissait chaque année, envers et contre tous, à mesure que paraissaient ses livres, ou que s'apaisaient les querelles politiques. Les réserves, strictement littéraires, formulées par Ion Barbu s'évanouirent à la parution des* Fleurs de moisissure, *en 1931. De G. Ibrăileanu et Mihai Ralea à E. Lovinescu et G. Călinescu, les critiques professionnels consignaient ses succès, soit en les annonçant oralement, soit en les constatant la plume à la main.*

*Dès avant 1930 Tudor Arghezi occupait donc la position la plus éminente parmi les poètes de son temps, et la vivacité des disputes autour de lui ne faisait que la consolider. Le situer par rapport à ses confrères n'est point peine perdue. Il s'élevait au milieu d'un groupe nombreux de poètes d'envergure (G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Adrian Maniu, Ion Pillat, V. Voiculescu, I. Vinea, Al. Philippide), phénomène collectif de valeurs que notre histoire littéraire n'a plus enregistré. Associer Arghezi à ces poètes ne nous permet pas seulement d'établir le rapport topographique précis du paysage au milieu duquel le poète paraissait et paraît encore à nos yeux. Les envelopper d'un seul regard est un strict devoir de l'historien de la littérature. Car, bien qu'il se distinguât dès l'abord de tous ses confrè-*



---

FERNANDO PEIXOTO DA FONSECA

(Portugal)

*« Ses mots, ses images et ses adjectifs regorgent de significations insolites. Son style est débordant d'une terrible énergie. Refusant toute facilité, la poésie d'Arghezi est soumise à une tension extraordinaire et fait explosion dès qu'elle aborde des terres vierges. »*

*res par son âge et son dramatisme spirituel, Arghezi avait fait, lors de la parution de son premier volume, une expérience poétique qui — quels que fussent l'âge et les tendances des poètes de cette époque — n'avait pas été étrangère à la majorité d'entre eux.*

*Comme la plupart de ces poètes, Arghezi, telle une source enflammée, émettait des images éblouissantes et neuves. Bien qu'il ne les cultivât point pour elles-mêmes, à l'instar de plusieurs de ses confrères, ces images possédaient le don d'éclairer, dans son œuvre, les profondeurs et les feux de la source émettrice et constellaient le firmament de la poésie roumaine où chaque poète de ce temps faisait scintiller quelque Sirius ou quelque Orion. Cette compétition d'artificiers, qui se déroula entre 1916 et 1930, comptera dans l'histoire de notre littérature comme une « féerie des images »; c'est le nom qui me paraît la distinguer le plus nettement des autres.*

*« L'imagisme », noté à l'époque par Lovinescu, ne guidait pas seulement la poésie roumaine. Les aspirations poétiques se trouvaient caractérisées dans maints pays par ce goût de l'image neuve, soit que celle-ci participât, à titre de simple procédé, à la formation d'une vision plus large, soit qu'elle se contentât de ce jeu en soi, qui devenait souvent quelque occupation industrieuse. L'imagisme ou « l'imaginisme » — comme d'aucuns se plaisaient à l'appeler — était pratiqué en France par les héritiers de Rimbaud et d'Apollinaire, en Allemagne par les expressionnistes groupés autour de Werfel, en Angleterre surtout par T.S. Eliot, en Italie par Ungaretti et d'autres poètes. On pouvait le signaler aussi chez Maïakovsky et Essénine dans la Russie révolutionnaire, ainsi que chez Lindsay dans la bourgeoise Amérique. Cette cause commune, qui en poésie donna partout naissance à une chasse aux images, n'est peut-être que la pulvérisation de la conscience moderne, suivie d'une tentative de reconstitution.*

*Cependant, loin de chercher à en fournir une explication, dont ce n'est ici ni le lieu ni le moment, ce que nous nous attachons à signaler maintenant c'est le contact établi entre la poésie de Tudor Arghezi et la poésie mondiale. Le premier volume du grand poète nouait des liens historiques et littéraires qui le rattachaient à ses confrères roumains avant de le rapprocher des poètes étrangers avec lesquels il rivalisait, sous les cieux roumains, en images mirifiques. La richesse et l'élévation de son débit, la force de conviction qui lui permettait de communiquer son drame spirituel, le relief de ses biceps verbaux, développés au cours d'un combat sans repos mené avec des forces rarement nommées, la matérialité de l'expression dont il étayait des valeurs incorporées par leur nature même — tout dans la poésie d'Arghezi amène le lecteur à établir d'illustres comparaisons. Pareille aux tours des grandes cathédrales européennes, susceptibles d'être unies sur un plan sublime au moyen de lignes imaginaires, la valeur de son œuvre se marie, en quelque haute figure esthétique, à l'œuvre de Paul Valéry, de Rainer Maria Rilke, d'Essénine, de T. S. Eliot et de Giuseppe Ungaretti, qui sont loin d'être les seuls poètes marquants de la première moitié du siècle.*

*Et cependant, de même que Notre-Dame de Paris ne ressemble ni à Sainte-Sophie ni à la basilique Saint-Pierre ni à d'autres églises dans sa façon de soutenir dans les cieux sa géométrie suprême, de même Tudor Arghezi ne ressemble à aucun de ses grands contemporains dans sa manière d'organiser son propre espace architectural. Par-delà les différences du langage poétique, il se distingue de chacun d'eux par ses problèmes et par une vision du monde d'un caractère dramatique original. L'emportement où il précipite sa poésie le sépare de Valéry; le poète français résume une clarté et des perfections qui trahissent son cartésianisme latent, tandis que le poète roumain a l'intuition des réalités abruptes et tourmentées que fuient les composantes intellectualistes. Si nous l'opposons à Rilke, qui nous offre le spectacle d'un mysticisme composé d'accords et d'une calme harmonie avec une réalité spirituelle invisible, Arghezi incarne avant tout le combat mené contre la matière dont il se libère mais qui l'écrase, au cours d'une succession infinie d'échecs et de victoires. Essénine est un grand hors-la-loi, un ennemi social des conventions bourgeoises auxquelles il oppose la liberté de l'homme des campagnes assez audacieux pour casser à coups de pierre vitraux et miroirs et pour instaurer dans l'espace urbain l'esthétique primordiale du paysan russe; jamais jusqu'à lui moujik ne gesticula avec plus de brutalité dans les salons européens. Quant à Eliot, sa poésie est faite toute de notations sur la vie des faubourgs, d'ironie souvent sarcastique à la manière de Laforgue, dans la lignée duquel il se situe, l'émotion fine et l'humour sec constituant, simultanément ou à tour de rôle, son identité lyrique; Ungaretti, lui, sublime l'élément poétique jusqu'à lui conférer la transparence de l'eau distillée.*

*Si, malgré les différences qui les distinguent, nous voulons pourtant placer Arghezi entre deux de ses grands contemporains, c'est de Rilke et d'Essénine qu'à notre avis il est le moins éloigné (au sens astronomique du terme). A l'instar du poète allemand il aspire, sous le fardeau d'une écrasante matérialité, à se réconcilier spirituellement avec l'incognoscible; à l'exemple du poète russe il lance des tropes enflammés, vomis par quelque volcan, mais l'énergie du poète roumain est moins sociale et rurale que géologique.*

*Quelque chose ferait-il encore défaut à l'universalité de la poésie d'Arghezi? Le poète universel, on le sait, ajoute une vision nouvelle à la vie spirituelle de l'humanité; il est un centre d'irradiation qui, tant que dure la lecture et que subsiste la mémoire du lecteur, modifie la vision commune; il est une force agissante dans l'univers où, pour remplir sa mission, il lui suffit d'être connu. Pour Tudor Arghezi le miracle s'est produit: le prestige croissant de son œuvre traduite dans un grand nombre de langues européennes ne permet plus de mettre en doute l'universalité de sa poésie.*

## CHRONOLOGIE

par G. PIENESCU

*1880* — Tudor Arghezi (Ion N. Theodorescu) naît à Bucarest, le 21 mai 1880. Ses parents, Nicolae et Maria Theodorescu, étaient d'origine paysanne (département du Gorj, en Olténie). Il passe ses années d'enfance et d'adolescence dans l'ambiance pittoresque du vieux Bucarest qu'il se plaît si souvent à évoquer dans ses œuvres en prose.

*1887 — 1891* — Il suit les cours de l'école primaire « Petrache Poenaru » sous la « direction » du Père Abramescu, dans le quartier d'Amza.

*1891—1896* — Il suit les cours du Collège « St. Sava ». Contraint de subvenir à ses besoins, il donne, à l'âge de douze ans, des leçons particulières. Pendant les vacances le jeune homme travaille en qualité d'apprenti chez un maçon, « polissant les inscriptions sur les tombes du cimetière ». Il est aussi « secrétaire-surveillant » de plusieurs expositions de peinture. C'est en cette qualité qu'au cours de la première exposition internationale de peinture qui a lieu à Bucarest il fait la connaissance de I. L. Caragiale «l' homme de cœur et d'esprit le plus raffiné du temps de mon adolescence».

*1896* — Il fait ses débuts dans les colonnes d'un journal, *Liga ortodoxă*, et dans le *Supplément littéraire* de la même feuille dirigés par le poète Alexandru Macedonski, y publiant 15 poésies signées Ion N. Theodorescu ou Ion Theo. Pendant quelques mois il fréquente le cénacle du « maître » où il retrouve un de ses camarades de lycée, Grigore Pişculescu, qui deviendra l'écrivain Gala Galaction et à qui le liera une longue amitié. Au cours de la même année il quitte la *Liga ortodoxă* et son *Supplément littéraire* et ne paraît plus dans le cénacle de Macedonski. De l'aveu du poète, la raison en est que le maître corrigeait ses manuscrits.

*1897—1898* — Il fait paraître des vers et des poèmes en prose dans *Revista modernă* et *Viaţa nouă*. C'est alors que, pour la première fois, il signe Ion Th. Arghezi. Son pseudonyme (orthographié Argheyzi à cette époque) lui a été suggéré, avoue-t-il, par l'ancien nom d'une rivière, l'Argeş (Argesis). Des difficultés matérielles croissantes le contraignent en automne 1897 à prendre un emploi au laboratoire de la sucrerie de Chitila (bourgade des environs de Bucarest).

*1899* — Au cours de l'hiver 1899, il se retire au monastère de Cernica, non loin de Bucarest, et y prend l'habit sous le nom de Iosif N. Theodorescu. Cet épisode de son existence pose une énigme à certains de ses biographes. On s'accorde à croire qu'il était dû à la fois à une crise sentimentale, au besoin d'assurer son existence ainsi qu'au désir « d'apprendre à écrire entre les lignes ».

*1900—1904* — Le 8 septembre 1900, au bout de près d'un an de noviciat, il reçoit le diaconat « à l'église du monastère de Cernica, département d'Ilfov ». La même année, le métropolite Iosif Gheorghian qui, pendant vingt-cinq ans, avait desservi la chapelle roumaine à Paris, l'attache à la Métropolie de Bucarest et « il en fait son secrétaire et traduit avec lui la *Vie de Jésus* du R. P. Didon ». Il est en même temps « maître de conférences-référendaire de religions comparées » à l'école d'officiers. Les ébauches de son livre *Icônes en bois*, des pamphlets anticléricaux publiés dans les journaux en 1911 et 1912, ainsi qu'un grand nombre de poésies appartenant aux cycles *Agates noires* et *Mots adéquats*, les poèmes en prose *Lotar* et *D'un crépuscule à l'autre* (ce dernier parut dans *Anthologie, revue et critique internationale*, Paris, Tome I^er^, novembre 1903, n° 11), ses traductions du *Chant des prêtres* de Maurice Magre et du *Chien et le Flacon* de Charles Baudelaire, datent probablement des années passées au couvent de Cernica et à la Métropolie de Valachie, à Bucarest, où les moines le soupçonnaient de célébrer des messes noires parce que la lampe brûlait chaque nuit dans sa cellule. Un certain nombre de ces œuvres parurent dans *Revista ideii* et dans la publication bimensuelle *Linia dreaptă*, fondée le 15 avril 1904, et dirigée par lui sous le couvert de son ami, l'écrivain Vasile Demetrius, afin d'échapper aux rigueurs des autorités ecclésiastiques. Au cours des derniers mois de 1904, le diacre prie le métropolite de lui accorder son concours et de l'autoriser à entreprendre un voyage d'études « dans un pays catholique ». Le métropolite fait droit à sa demande et, par le canal d'un de ses amis français, l'abbé Joseph Baud, obtient pour son protégé une lettre de recommandation adressée au « général » des Jésuites du Nord, Dominique Jacquet, recteur de l'Université catholique de Fribourg.

*1905—1910* — Arghezi arrive à Fribourg, « canton catholique, république de monastères », où il reçoit d'abord l'hospitalité du couvent des Cordeliers, puis celle de l'armurier Théophile Buser. De Fribourg il se rend souvent en motocyclette à Paris où, pour gagner au moins « le prix de son déjeuner », il est vendeur de journaux à Montmartre, marchand à la sauvette et fort aux Halles. C'est là que naît d'un premier lit son fils, Eliazar (Elie) Lothar.

En 1906 il établit son « quartier général» à Genève. où, pour subvenir à ses besoins et être en mesure de lire, de suivre les cours de l'Université et de régler les frais de ses fréquents voyages à Paris, il suit les cours du soir d'une école professionnelle et y apprend à fabriquer « des dents en or, des bagues et des boîtiers de montre ». C'est de cette époque que datent plusieurs poésies qu'il fera paraître dans *Mots adéquats* ainsi que les nombreuses réminiscences helvétiques de ses futurs volumes de prose: *Vent, que me veux-tu? le Livre aux jouets, les Yeux de la Vierge*, etc. Le 10 février 1910, six ans après avoir quitté la Roumanie, il voit publier dans la revue *Viaţa socială*, dirigée par N. D. Cocea, son poème *Prière vespérale*. N. D. Cocea, ancien camarade de classe, ami et admirateur du poète, avait découvert le poème dans un cahier que Tudor Arghezi lui avait confié avant son départ. *Viaţa socială* publiera plusieurs autres poèmes de ce même cahier, appartenant au cycle inachevé des *Agates noires*. Vers la fin de l'année, en décembre 1910 probablement, Tudor Arghezi rentre en Roumanie.

*1911—1916* — A Bucarest il rencontre Paraschiva Burda qui deviendra sa femme, son amie et la compagne fidèle « des bons et des mauvais jours ». Il travaille dans la rédaction d'une revue publiée en roumain et en français, *Figuri contemporane din România*, et assume en même temps les responsabilités de « rédacteur de nuit» au journal *Viitorul*. Il collabore également à *Viaţa socială* et à la revue théâtrale *Rampa*. A partir de 1912 on voit paraître son nom dans la publication *Teatru* et dans la revue politique *Facla* de N. D. Cocea. En décembre 1911, à l'occasion de l'inauguration du théâtre « Comoedia », à Bucarest, le spectacle débute par un *Prologue* en vers d'Arghezi. Au cours du même mois, une revue jouissant d'un grand prestige et paraissant à Jassy, *Viaţa Românească*, publie ses poésies *Deuil, les Cendres de nos songes, Minuit, Peu*, et lui propose d'assurer la chronique dramatique des théâtres de Bucarest. En 1912 il fait paraître dans la collection de la « Belle bibliothèque », précédés d'un avant-propos, les *Souvenirs de la Maison des morts* de Dostoïevsky, dont il avait commencé la traduction du temps de son diaconat à la Métropolie de Bucarest. En 1913 il publie dans *Rampa* sa traduction d'une comédie de Tristan Bernard, *le Petit café*. La même année il quitte la rédaction de *Facla* pour assumer, du 21 mars 1913 au 18 octobre 1914, les fonctions de rédacteur en chef du quotidien politique *Seara*. Il y public des commentaires politiques, des chro-

niques dramatiques, le courrier des beaux-arts, des portraits de politiciens marquants et d'artistes, des pamphlets, des articles polémiques, des études de « caractères », des comptes rendus, etc. Le 12 février 1915 paraît à Bucarest la revue hebdomadaire *Cronica*, sous la direction de I. N. Theodorescu-Arghezi. Le directeur littéraire en est Gala Galaction. *Cronica* cesse de paraître le 3 juillet 1915, un peu plus d'un mois avant l'entrée en guerre de la Roumanie. Pendant toute la durée des hostilités le poète ne quitte pas Bucarest.

*1918—1919* — La guerre achevée, il est incarcéré pendant plus de deux ans à la prison de Văcărești en même temps que onze autres journalistes et écrivains, parmi lesquels le prosateur Ion Slavici, accusés d'avoir collaboré aux journaux roumains pendant l'occupation allemande.

*1920* — Il collabore à *Hiena*, « revue politique et littéraire », y faisant paraître des poésies, des pages de prose, des articles politiques, des pamphlets et des portraits. La même année il publie la deuxième édition des *Souvenirs de la Maison des morts*.

*1922—1926*—Sa fille Mitzura (Domnica) et son fils Baruțu (Iosif) naissent successivement en 1924 et 1925. Le poète assume la direction de la revue mensuelle *Cugetul romînesc* où paraissent des textes d'écrivains en renom (G. Bacovia, Adrian Maniu, Gala Galaction, Ion Pillat) mais aussi des pages d'un humour absurde et surréaliste, signées Urmuz. Jusqu'au 1er mars 1924 il fait paraître des vers, sa traduction de la préface aux *Fleurs du mal*, une suite de psaumes en prose intitulés le *Psalmiste solitaire*, des souvenirs de détention (datés « Văcărești, 1919 »), des récits, des satires, des articles, des chroniques dramatiques, des portraits, des comptes rendus. En 1923 il assure à lui seul, les notes exceptées, la rédaction du journal *Națiunea*. Il y fait paraître *les Souvenirs du diacre Iosif*; ce sont des mémoires relatant les années passées à la sucrerie et au couvent de Cernica. On les retrouvera par la suite dans ses livres *Icônes de bois* (1929) et *Lina* (1942). Il collabore simultanément à nombre de journaux et de revues littéraires (*Viața românească, Adevărul literar și artistic, Lumea, Gîndirea, Țara noastră, Rampa, Integral, Lamura, Orizontul, Glasul monahilor, Cuvîntul, Clopotul, Clipa*). Sans avoir encore publié un seul volume, Arghezi jouit dans les cercles littéraires non conformistes d'une réputation de « grand poète novateur ». On voit en lui « la plus puissante personnalité de la poésie contemporaine ». La revue moderniste *Integral* lui conscare tout un numéro.

*1927* — Parution de son premier volume de vers, *Mots adéquats*. Malgré une forte opposition, les critiques les plus prestigieux de l'époque — G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu — lui réservent un accueil enthousiaste. Mihaï Ralea écrit: « Tudor Arghezi est notre plus grand poète depuis Eminescu. »

*1928* — Le jeudi, 2 février, à 7 heures du matin, paraît sous sa direction le premier numéro du journal *Billets de perroquet*, « le plus petit journal imprimé depuis Gutenberg » (son format mesure « le huitième d'une feuille de papier n° 12, pliée en deux dans le sens de la longueur, sur quatre pages »). L'entreprise réussit brillamment, le « journal » réunit tous les suffrages et compte au nombre de ses collaborateurs plusieurs écrivains consacrés, ainsi que des débutants fort doués tels que Eugène Ionesco, Geo Bogza, Mihaï Beniuc, Radu Boureanu, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș. Tout en faisant paraître ses *Billets de perroquet* — qui allaient donner droit de cité au genre littéraire connu par la suite sous le nom de « tablette » — Arghezi collabore à *Adevărul literar și artistic, Cuvîntul, Renașterea noastră, Complex*.

*1929* — Le 9 août, *Billets de perroquet* cessent de paraître: dans le 460e numéro du journal, le directeur prie ses lecteurs « de lui accorder jusqu'au 1er octobre des vacances qui seront consacrées à un supplément de travail ». A cette date « paraîtront également *les Souvenirs du diacre Iosif* ». Cette collection de pamphlets anticléricaux et de souvenirs paraît en effet sous le titre *Icônes en bois* avec, pour soustitre, *Souvenirs du diacre Iosif*. Tout en revoyant le manuscrit destiné à la presse, Arghezi collabore aux revues *Ramuri, Revista C.F.R., Adam*.

*1930* — Bien que leur directeur eût promis leur réapparition pour la fin de 1929, les *Billets de perroquet* ne revoient le jour que le 15 juin 1930 sous forme d'hebdomadaire. Cette renaissance ne durera que quelques mois, car le 5 octobre Arghezi prend des vacances, cette fois sans en avertir ses lecteurs, dans l'intention, sans doute, de mettre la dernière main à un nouveau livre, *le Portail noir*, qui paraît au mois de décembre de la même année. Cet ouvrage est la synthèse artistique de ses impressions et souvenirs de prison. Ses activités de journaliste ne ralentissent pas: outre les articles publiés dans les *Billets de perroquet* (2e série), Arghezi collabore, entre autres, à *Tipărița literară, Revista C.F.R., Magazinul, Radio și Radiofonia, Realitatea ilustrată*.
L'écrivain qui, à force d'économies, a fait construire une maison rue Mărțișor, dans la banlieue de Bucarest, en face du monastère de Văcărești, y emménage au cours de la même année. La construction de la maison avait exigé plus de dix années. Un nouveau motif, le « Mărțișor », apparaît dans les œuvres du poète et dans la conscience du public qui y voit un symbole de la vie et de l'attitude adoptée par l'écrivain.

*1931* — Parution d'un volume de vers, illustré d'un autoportrait du poète, *Fleurs de moisissure*. Ces poèmes s'inspirent du même milieu que *le Portail noir*. Tout en publiant un grand nombre d'articles dans des revues (*Adevărul literar și artistic, Magazinul, Mișcarea*, etc.), Arghezi fait paraître *le Livre aux jouets*, recueil de poemes en prose et de récits sur l'enfance et destinés aux enfants. Il entreprend, probablement vers la même époque, la traduction des comédies de Molière, sur la commande du romancier Liviu Rebreanu, directeur du Théâtre National.

*1932—1933* — En 1933 paraît un recueil d'allégories à la Swift, *les Tablettes du Pays de Kuty*. La plupart de ces pièces avaient été publiées dans *Adevărul literar și artistic*, depuis 1925. L'auteur y crée une ambiance fantastique et imagine des événements soumis à une logique absurde et grotesque pour dresser un grand réquisitoire contre la société et les politiciens. Il collabore aussi à diverses publications: *Arta, Magazinul, Progresul social, Secolul, Dimineața*.

*1934* — Parution des *Yeux de la Vierge*. Etiqueté « roman » pour les besoins de la vente, c'est en fait un poème en prose de grandes dimensions. L'auteur fait également paraître en collaboration un livre destiné à l'amusement des intellectuels: *Mots adéquats... et croisés*. Il signe des articles dans *Revista fundațiilor regale, Ramuri, Țara românească*, etc.

*1935* — Parution du *Petit livre du soir*. Réédité par la suite sous le titre *Vers vespéraux*, ce volume de vers suscite, non moins que *Mots adéquats* et *Fleurs de moisissure*, l'enthousiasme de la critique par la nouveauté de son univers et de l'expression poétique.

*1936* — Parution du roman *le Cimetière de l'Annonciation* « poèmes satirico-fantastiques ». Les Editions des Fondations royales publient l'« édition définitive » d'un volume de *Vers* comprenant *les Mots adéquats, les Fleurs de moisissure, le Petit livre du soir*, ainsi qu'un cycle inédit: *Mărțișoare*. *Revista Fundațiilor Regale* publie un cycle de poèmes, intitulés ultérieurement *Chants à bouche close*. C'est la première et la dernière fois que le poète aborde le vers blanc.

*1937 — 1938* — Arghezi fait installer une petite imprimerie dans son jardin. Après avoir passé des examens d'imprimeur et de prote, il fait paraître, secondé par deux aides, la troisième série de l'hebdomadaire *Billets de perroquet*, de juin 1937 jusqu'à février 1938. La même année paraît également un recueil de poèmes en prose *Vent, que me veux-tu?*

*1939* — Une grave maladie cloue le poète au lit pendant près d'une année. En 1939 il fait paraître *Rondes*, volume de vers comprenant les poésies publiées dans diverses revues après la parution de l'« édition définitive » en 1936.

*1940—1941* — Parution, en 1940, de la seconde « édition définitive » des vers d'Arghezi, augmentée des poèmes parus dans *Rondes*. *Revista Fundațiilor Regale* publie en 1941 des vers du poète, sa traduction des *Fables* de La Fontaine, un « art poétique » en prose intitulé *Du haut d'un belvédère*, ainsi qu'un cycle de poèmes dans le style populaire, intitulé *Chroniques*, où l'auteur exprime sous une forme allégorique l'hostilité qu'il éprouve pour l'envahisseur nazi. La même année la censure lui interdit de collaborer à *Revista Fundațiilor Regale*.

*1942* — Parution du « roman » *Lina* qui sera réédité en 1943.

*1943* — A partir du 8 avril il fait paraître dans le journal *Informația zilei*, sous le titre *Billets de perroquet*, des articles traitant de sujets d'actualité, notamment de politique, qui lui valurent maints conflits avec les autorités. Le 30 septembre 1943 il y fait paraître un pamphlet intitulé *Baron !*, qui vise manifestement le baron Manfred von Killinger, ambassadeur de l'Allemagne hitlérienne à Bucarest. Quelques heures à peine après sa parution, le journal est confisqué tandis que le poète est arrêté et incarcéré au camp des détenus politiques de Tîrgu Jiu, chef-lieu du département de Gorj. C'est dans cette « auberge entourée de barbelés », dans le baraquement n°5, cellule n°8 que l'écrivain écrit une comédie satirique, *la Seringue*, où, fondé sur l'expérience que lui valut sa maladie de 1939, il découvre « le conflit latent opposant dans la société les médecins de milliardaires aux médecins du devoir. Ces derniers méritent l'hommage indiscuté de la littérature ». La même année, avant son arrestation, il avait fait paraître ses « tablettes » dans les revues *Duminica* et *Vremea* et tenu une conférence exceptionnelle sur le poète Mihail Eminescu, qu'il dut répéter et faire éditer à la demande générale.

*1944—1947* — Après le 23 août 1944, date à laquelle la Roumanie a secoué le joug fasciste, l'écrivain est libéré. Pendant quelques mois il publie la 4e série de ses *Billets de perroquet*. Journaux et revues (*Adevărul*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Orizont*, *Torța*, etc.) publient ses vers, ses poèmes en prose, ses articles culturels et sociaux ses pamphlets contre les collaborationnistes et ses « Souvenirs du temps de la dictature ». En 1946 paraissent deux recueils de « tablettes »: les *Billets de perroquet* et le *Manuel de morale pratique*. La même année, Arghezi se voit décerner le Prix National de Littérature en récompense d'un demi-siècle d'activité. En 1947 il fait paraître la plaquette *Au pays des nains* et le volume intitulé *Cent un poèmes*, qui réunit les poésies parues dans différentes revues entre 1940 et 1946.

*1948—1953* — Période de « labeur silencieux » pour l'écrivain. Il traduit des ouvrages russes et français: *Fables de Krylov*; *Récits* de Saltykov-Chtchédrine; *Moloch* de Kouprine; *les Ames mortes* de Gogol et *la Vie en fleur* d'Anatole France. De cette même époque datent sans doute une traduction inachevée des œuvres de Rabelais, la traduction de *Anna Fierling et ses enfants* (Mutter Courage) de Bertolt Brecht, ainsi qu'un certain nombre de poèmes dont se composeront les cycles: *le Rucher*, *Nouveaux vers*, *Carnet — mai 1944*; *Hymne à l'Homme*.

*1954* — Arghezi fait paraître *le Rucher*, plaquette de vers dont l'inspiration et la facture rappellent celles des « vers puérils » parus dans *Rondes*. A partir de 1953, Tudor Arghezi sera collaborateur assidu des principaux périodiques politiques, culturels et littéraires (*Scînteia*, *Scînteia tineretului*, *România liberă*, *Flacăra*, *Viața românească*, *Gazeta literară*, *Contemporanul*, *Tînărul scriitor*, *Luceafărul*, *Steaua*, *Teatru*, *Tribuna*, *Ramuri*, *Astra*, *Argeș*, etc.). Il y publie jusqu'à la fin des ses jours des articles politiques, des « tablettes » sur la peinture, le théâtre, la poésie, des portraits d'artistes et d'écrivains, des impressions de voyage.

*1955* — Parution de *1907 — Paysages*. Cet ample poème évoque le soulèvement des paysans qui eut lieu en 1907. La même année voit paraître un épais recueil de pamphlets, récits et poèmes en prose publiés par l'auteur dans différentes revues entre 1911 et 1947. Le volume est intitulé *Pages du passé*.
Elu membre de l'Académie de la République Populaire Roumaine, l'écrivain se voit conférer par le Présidium de la Grande Assemblée Nationale l'Ordre du Travail, 1ère classe.

*1956* — Parution du poème cyclique *Hymne à l'Homme*. Le poète fait partie de la délégation qui se rend à Moscou pour y reprendre les trésors d'art roumain qui y avaient été déposés au cours de la première guerre mondiale.

*1957—1959* — Publication de *Vers bigarrés* (fables et pamphlets). Le poète est lauréat du Prix d'Etat de poésie. Il est élu député à la Grande l'Assemblée Nationale de la République Populaire Roumaine. Suivent un recueil d'articles parus dans différents périodiques: *Le monde de jadis et le monde d'aujourd'hui* (1958), des vers destinés aux enfants: *Mon beau livre* (1958); *En voyage* (1959), rédigé au cours d'un séjour fait en 1956 en U.R.S.S., ainsi qu'une édition pour bibliophiles de *Vers* (1959) réunissant, à quelques exceptions près, toute l'œuvre poétique d'Arghezi.

*1960—1964* — Publication des *Tablettes du chroniqueur*, ample recueil d'articles littéraires, de chroniques dramatiques, de comptes rendus et de portraits. A l'occasion de son 80e anniversaire, le poète est fêté par l'Académie de la République Populaire Roumaine, et le Présidium de la Grande Assemblée Nationale lui confère l'Ordre de l'Etoile de la République Populaire Roumaine, 1ère classe. L'écrivain commence à préparer l'édition définitive de ses *Œuvres*. Il fait paraître une plaquette de vers inédits *Feuilles* (1961) et un volume en prose, *Dans Bucarest, la canne à la main* (1961). En 1962 paraît le premier volume de l'édition définitive des *Œuvres*, comprenant le cycle *Mots adéquats*, *Fleurs de moisissure* et le poème *Alleluia*. En 1963 paraissent une plaquette de *Nouveaux poèmes* et les 2e, 3e, 4e volumes des *Œuvres*; on y trouve *Vers vespéraux*, *Chants à bouche close*, *Mărțișoare*, *Mauvaises herbes*, *Rondes*, *Poèmes*, *Hôpital*, *Chroniques*, *Carnet* (2e vol.); *Inscriptions*, *Vers*, *Hymne à l'Homme*, *1907 — Paysages*, *Hamlet*, *Dalila*, *Feu et lumière*, *Feuilles* (3e vol.); *Fables*, *Puérilités* et *Addenda* (4e vol.). En 1964 paraît un recueil de vers inédits, *Cadences*, suivi du 5e volume de l'édition définitive des *Œuvres*, où l'on trouve des traductions « en marge » de certaines pages de Rabelais, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Théophraste, La Fontaine et Krylov. Sous le titre *l'Avare*, un autre volume comprend les traductions de quatre comédies de Molière: *le Misanthrope*, *George Dandin*, *l'Avare*, *Monsieur de Pourceaugnac*.

*1965* — Arghezi a 85 ans. Toute la Roumanie fête son poète national. Le Comité Central du Parti Ouvrier Roumain et le Conseil d'Etat de la République Populaire Roumaine adressent au poète un télégramme pour rendre hommage à une œuvre où s'expriment « les inépuisables vertus créatrices du peuple roumain ». Le Conseil d'Etat lui confère la plus haute distinction roumaine: le titre de « Héros du travail socialiste », ainsi que la médaille d'or « La Faucille et le Marteau ». Toutes les institutions culturelles, à la tête desquelles se trouvent le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art, l'Académie de la République Populaire Roumaine et l'Union des Ecrivains, consacrent au poète des séances solennelles. Le 30 avril l'Université de Vienne décerne à Arghezi le prix « Gottfried von Herder » de littérature; le 4 novembre Arghezi est élu membre de l'Académie Serbe des Sciences

et des Arts (Section de littérature et de linguistique). La même année paraissent successivement une plaquette de vers inédits, *Syllabes*, une édition de luxe pour bibliophiles des *Mots adéquats*, un recueil de poésies, *Bonjour, Printemps !*, ainsi que les 6e, 7e, 8e, 9e, 10e et 11e volumes des *Œuvres*, comprenant l'édition revue et augmentée des poèmes en prose *Que me veux-tu, ô, vent?* (6e vol.), le *Livre aux jouets* (7e vol.), un recueil de poèmes en prose inédits, consacrés à l'univers domestique, et intitulé *Sur un bout de terrain*, *Récits du grain et de la miette* (8e vol.), *les Yeux de la Vierge* (9e vol.), *le Cimetière de l'Annonciation* (10e vol.), *Lina* (11e vol.).

*1966* — Publication de *Pages éparpillées* (prose) et de *Rythmes* (plaquette de vers). La même année paraissent également une édition populaire en deux volumes des *Vers* et le 12e volume *(Icônes en bois)* des *Œuvres*. Arghezi compose un recueil de vers et de poèmes en prose, *Litanies*, à la mémoire de sa femme, Paraschiva Arghezi, morte le 29 juillet 1966, à qui il dédie aussi les poésies écrites l'automne et l'hiver de la même année.

*1967* — Publication des 13e *(le Portail noir)* et 14e *(les Tablettes du Pays de Kuty)* volumes des *Œuvres*. Le 21 mai, à l'occasion du 87e anniversaire du poète, paraissent les 15e et 16e volumes *(Sujets)* des *Œuvres*, ainsi qu'une plaquette de vers, *la Nuit*, qui sera son dernier livre. L'âme du poète, malade de nostalgie depuis la disparition de l'épouse « perdue pour toujours, éternellement adorée », gagne le royaume des ombres le soir du 14 juillet. On lui fait des funérailles nationales et le poète est enseveli auprès de sa femme, dans son jardin de la rue Mărţişor.

---

OUTRE LES NOMBREUSES PIÈCES DE VERS parues dans diverses revues ou anthologies de poésie roumaine, mentionnons aussi les recueils suivants de l'œuvre de Tudor Arghezi:

— *Poèmes choisis*, 38 poèmes traduits en français par Hubert Juin, Ed. Hautefeuilles, Paris, 1958.

— *Izbranyé stikhi*, traduction en russe par N. Stepanovitch, E. Alexandrova, Mirimski, I. Gourova, N. Pavlovitch, E. Biroukéva, E. Axelrod ; préface d'A. Sadetzki, Goslitizdat, Moscou, 1960.

— *Poesias*, traduction en espagnol et préface de Rafaël Alberti et Maria-Teresa León, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.

— *Testamentem*, traduction en hongrois par Gyula Illyes, Lajos Aprilly, László Gáldi, Jenö Dsida, Endre Hegyi, Zoltán Jekeli, Lászlo Nagy, Istvan Simon, Tibor Takacs, Zoltan Franyo, Ferenc Szemler. Préface de Samuel Domokos, Budapest, 1961.

— *Poesie*, 13 poèmes traduits en italien par Mario de Micheli, Collection « Poesis », Milan, 1961.

— *Gedichte*, traduction en allemand par Alfred Margul-Sperber. Préface de Tudor Vianu, Bergland Verlag, Vienne, 1961.

— *Vhodna Slova*, 62 poèmes traduits en tchèque par Vojtéch Jestráb, Prague, 1962.

— *Poèmes choisis*, 10 poèmes, en français par Charles Moisse. Collection « Audiothèque », Bruxelles, 1962.

— *Poèmes choisis*, introduction et traduction en français par Luc-André Marcel. Collection « Poètes d'aujourd'hui »,Ed. Seghers, Paris, 1963.

— *Zastchio dasm tjien* (Pourquoi serais-je triste?), traductions en bulgare par Elisavéta Bagréana, Nicolae Zidarov, Khristo Radevski, Nikola Farnadjev, Atanas Daltchev, A. Mouratov, P. Alipiev, D. Doublev, I. Boïadjiev, Guéorgui Mitkov. Préface de Nikolaï Zidarov. Collection « Poètes contemporains », Sofia, 1965.

— *Poèmes*, traduits en grec par Rita Boumi Pappa, Athènes, 1965.

— *Kleine Prosa*, pamphlets 1928—1930, traduits en allemand par Edith Horowitz. Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1965.

— *Dikter om människan* (Poète de l'Homme), traduction en suédois par Arne Hägqvist, Lyrikklubbs bibliotek, Stockholm, 1966.

— *Poesie*, traduction en italien par Salvatore Quasimodo. Collection « Lo Specchio ». Arnoldo Mondadori, Editeur, Milan, 1966.

« Billets de perroquet », première série, n° 1 (frontispice)

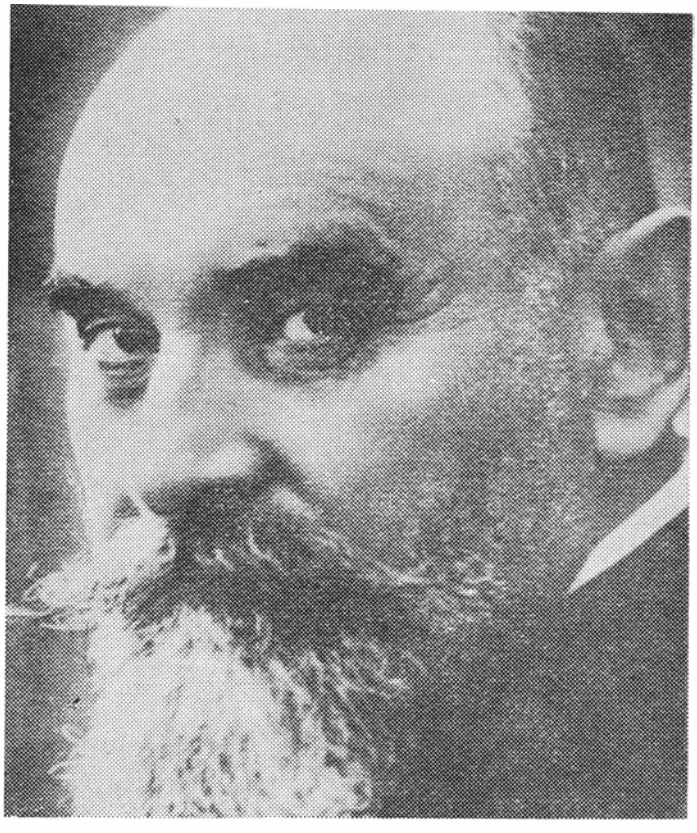
# C. Dobrogeanu-Gherea



Dans l'évolution générale du mouvement littéraire roumain, le développement de la critique fut presque parallèle, dans ses grandes phases, à celui de la littérature moderne et put contribuer activement à orienter celle-ci au point de vue idéologique et esthétique. D'une façon plus ou moins marquée et en fonction des facteurs internes déterminants, l'idéologie littéraire suivit le sens évolutif des grands courants littéraires européens. Ainsi au début du siècle, on traduisit et on cita beaucoup La Harpe, Marmontel, Madame de Staël, Saint-Marc Girardin, Joubert, Jules Janin et Herder qui faisaient autorité en Europe dans la critique du siècle des lumières ou dans la critique romantique; au cours du dernier quart de siècle, et cela surtout grâce à C. Dobrogeanu-Gherea, on vit pénétrer en Roumanie les noms plus modernes de Sainte-Beuve, Taine, Brandès, Brunetière, Faguet. Dans l'histoire de la critique littéraire, l'activité de Gherea représente l'étape où s'affirme en art la conception matérialiste, directement liée au développement du mouvement ouvrier en Roumanie.

Le critique est né le 21 mai 1855, en Russie, dans la commune de Slavéanka, en Ukraine. Elève du gymnase d'Ekatérinoslav, obligé de quitter l'établissement sous l'accusation d'avoir fait de l'agitation politique, il partit pour Kharkov où il prépara son bachot et fréquenta, comme auditeur, les cours de la Faculté de Sciences. A 17 ans il entra dans un mouvement de propagande clandestine, celui des milieux estudiantins populistes. Réfugié en Roumanie en mars 1875, il repartit un mois plus tard pour la Suisse, où il prit contact avec l'organisation des sociaux-démocrates russes. Fin mai, il est de retour en Roumanie, se fixe à Jassy et s'intègre au mouvement ouvrier roumain. Aux côtés de N. Zubcu-Codreanu, du dr. Russel, d'Eugen Lupu et d'autres intellectuels, il organise les cercles ouvriers révolutionnaires. Le contact avec les groupes révolutionnaires d'Europe occidentale lui ayant fait connaître certains écrits de Marx, d'Engels et, d'une façon générale, la littérature socialiste, il devient le chef idéologique des milieux socialistes roumains. Il s'occupe de faire paraître les principales publications socialistes, joue un rôle important dans la fondation, en juillet 1881, de la revue « Contemporanul », et publie une série d'articles et d'études politiques *(Esclavage et socialisme, Karl Marx et nos économistes*, en 1884, suivis par l'article-programme *Que veulent les socialistes roumains?)*. Il acquiert donc assez d'autorité pour faire paraître, dans le « Contemporanul » de juillet 1886, un article adressé *A Mr. Maïorescu.* Défendant une position en grande partie inédite dans l'idéologie roumaine, Gherea fut le premier à soulever des objections contre le fameux article où Titu Maïorescu, plaidant pour la parfaite légitimité artistique des *Comédies de Mr. I. L. Caragiale*, avait posé, comme le dira plus tard Eugen Lovinescu, les « bases idéologiques de la critique esthétique ». Ce fut le premier croisement de fers, le premier acte de ce qui devait rester plus tard, pour toute l'époque, la « polémique Maïorescu-Gherea ».

Les conceptions critiques de Gherea sont nées de l'interférence de certains éléments de pensée marxiste avec des idées appartenant à l'esthétique européenne déterministe (Taine surtout), et d'une vive opposition aux théories idéalistes, qui tenaient l'œuvre d'art pour indépendante de tout conditionnement matériel. Les arguments de Maïorescu sur « l'émotion impersonnelle » ou « la sphère idéale de l'émotion artistique », dérivés de la conception aristotélicienne de la « catharsys » élevaient sans doute les critères





d'appréciation de l'œuvre littéraire à un niveau jusqu'alors inconnu, mais ils étaient inacceptables pous Gherea. Dans le problème des rapports entre l'art et la morale, s'opposant à Maïorescu pour qui l'art er justifiait moralement par sa seule valeur esthétique, Gherea attribue à l'art une morale comparable à celle de la vie pratique. Il y a, selon lui, des œuvres d'art qui servent fortement la morale, mais aussi d'autres qui « accroissent la corruption et le désespoir ». Qu'est-ce qui détermine la valeur éthique d'une œuvre d'art et son pouvoir éducatif? Une œuvre d'art profondément morale, pense Gherea, requiert deux conditions: « l'élévation morale et idéale de l'artiste, et la force créatrice, le génie. Une seule des deux ne suffit pas ». Par élévation morale, Gherea entend « la moralité de l'artiste, la hauteur morale, intellectuelle, idéale, qu'il a atteinte ». La formule n'est pas très heureuse, car elle risque de conduire au simple fait biographique, qui contredit parfois chez l'écrivain l'élévation idéale de l'œuvre. Mais le sens que lui donnait au fond Gherea est plus large. Il exigeait que l'artiste se situe à la hauteur de la pensée et des sentiments de son époque, qu'il soit capable de transmettre, par son œuvre, les sentiments et les idées les plus nobles et les plus humaines de ses contemporains.

Dans un second écrit, *Sur la critique*, Gherea précise sa position par rapport aux idées de son temps et à celles de Titu Maïorescu, qui en ce moment-là représentait l'autorité suprême. Pour qui sait reconstituer le mouvement idéologique de l'époque, cet article prend le caractère d'un véritable programme, moins, comme il semblerait à première vue, parce qu'il marque une opposition ouverte au mentor de la « Junimea », que parce qu'il souligne la continuation dialectique d'un processus inévitable dans l'évolution de la critique littéraire roumaine. Dans la première phase vraiment moderne de cette critique, Titu Maïorescu avait justifié, par la rigueur de son système esthétique et par son prestige personnel, l'exercice d'une critique sévère et catégorique, fondée surtout sur son bon sens et son exceptionnelle intuition artistique. Une critique de cette sorte n'est légitime, il l'avouait lui-même, qu'au premier stade d'une littérature, quand la première nécessité de la critique n'est pas d'interpréter, mais de dissocier sévèrement la valeur de la non-valeur. Une fois cette étape franchie, le tri des valeurs, pensait Maïorescu, se ferait par rapport aux œuvres préexistantes. Gherca, par contre, soutenait avec raison qu'après la *critique judiciaire* de Maïorescu viendrait une phase nouvelle, celle de la critique scientifique, moderne ou explicative (analytique) qu'il avait vue à l'œuvre dans les littératures occidentales et qui « non seulement survit à l'épanouissement de la littérature, mais au contraire, voit ses forces s'accroître avec lui ».

Analysons sa méthode: une fois de plus, il nous y faudra constater la tendance à se synchroniser sur le mouvement critique européen. L'œuvre littéraire sera examinée « en tant que produit », selon la méthode des sciences naturelles. A l'instar de Taine, Gherea estime que la nouvelle critique est déterminée, au point de vue historique, par l'étape contemporaine, caractérisée dans les sciences par le positivisme et en littérature par le « naturalisme » (lisez « réalisme »). Plus encore que l'historien, le critique devra

être psychologue, étudier, en d'autres termes, non seulement « l'homme corporel et visible », mais aussi l'homme « invisible et intérieur ». Dans la critique française, Sainte-Beuve a été le premier à entreprendre cette minutieuse dissection psychologique du créateur d'art, de l'homme par-delà son œuvre. Cette idée se retrouve chez Gherea, qui en fait un des buts de la critique moderne: « La base de la critique, dès qu'il s'agira d'établir les rapports entre l'auteur et son œuvre, sera donc l'analyse psychologique de l'artiste. » Sa méthode concentre en une formule bien connue quatre étapes de l'acte critique: 1) « D'où vient l'œuvre d'art? »; 2) « Quelle sera son influence? »; 3) « Cette influence sera-t-elle étendue et certaine? »; 4) « Quels sont les moyens par lesquels cette œuvre d'art agit sur nous? » L'analyse critique d'une œuvre d'art doit donc commencer par en expliquer la genèse, puis établir son influence, c'est-à-dire l'ampleur et la force de son action éducatrice, et enfin discuter certains problèmes concernant sa forme littéraire. On trouvera aisément l'empreinte, sur cette théorie, des deux leitmotive du système de Gherea: *l'influence du milieu* et *la tendance.*

Le premier, l'influence du milieu, est un corollaire *sui generis* de l'interprétation que Gherea donnait des idées de Taine. Considérant cette fois l'œuvre d'art comme étant déterminée par des facteurs objectifs, supra-esthétiques, Gherea remplace les trois forces primordiales (la race, le milieu, le moment) de Taine par une notion unique, celle de *milieu*, dont il donne une définition personnelle: « Comme toute manifestation de l'esprit humain, l'art est le produit du milieu naturel et surtout du milieu social, il porte la marque du temps où il a paru, de la société qui l'a vu naître. » Ce qui, chez Taine, n'était qu'un vocable parmi tant d'autres, d'une structure éclectique et d'une interprétation équivoque (milieu = climat, circonstances politiques, condition sociale, etc.) devient chez Gherea une notion-pivot, parfois même surfaite. L'accent tombe en premier lieu sur le caractère social du milieu, qu'abusivement le critique transforme en facteur commun: « ... en fin de compte, la création artistique est déterminée par l'influence du milieu naturel et social; ce dernier surtout exerce l'influence décisive, il est le facteur principal. » Même s'il fait intervenir plus tard (en 1890), dans l'article intitulé *Critique métaphysique et critique scientifique*, d'autres facteurs contribuant à la genèse des œuvres d'art — l'hérédité par exemple, ou l'évolution antérieure de la famille de l'artiste, etc. — Gherea ne manquera jamais de les subordonner au milieu. Le problème des rapports entre hérédité et éducation, frôlé en passant, recevra une solution trop simplifiée, étant donné l'importance absolue accordée à ce facteur central que serait le milieu social:.. « quel que soit le rapport entre hérédité et éducation, toutes deux découlent du milieu environnant, au sens le plus large du terme ».

De cette détermination sociale de l'œuvre d'art, Gherea tire le second principe de ses vues esthétiques: « ... l'œuvre d'art créée influe à son tour sur le milieu social où elle est née ». Dans la logique absolue de son propre système, il introduira ici le concept de *tendance*, qui devint la clé de voûte, souvent mal interprétée, de l'activité de Gherea. De même que par *milieu*, il faut entendre chez lui *milieu social*, tendance équivaut à *tendance sociale*, dont fatalement seront privés les poèmes de la nature et d'autres formes littéraires sans rapport direct avec la vie sociale.



Gherea, qui abuse de ce concept et en exagère la valeur, saisit pourtant la menace représentée par le dogmatisme qui commence à dénaturer alors sa pensée. Il a le mérite d'avoir judicieusement dissocié son terme de *tendance* de celui de thèse en un article qui garde encore son mérite *(Tendance et thésisme dans l'art)*. « Pour les thésistes — disait-il — un artiste, un poète par exemple, est libre de créer à partir de n'importe quelle thèse (c'est pourquoi nous les nommons des thésistes): ce sera aujourd'hui une ode au monarque, demain une autre à la république; l'artiste n'est qu'un artisan, il est pareil au menuisier qui ayant fabriqué aujourd'hui un trône pour le roi, peut fort bien en faire un second demain pour le président de la république. » En d'autres termes, le concept de *thèse* vulgarise l'idée de l'art et le rabaisse au niveau rudimentaire de l'artisanat. Plus loin, Gherea fait une remarque non dénuée d'intérêt: esthètes idéalistes et thésistes, malgré leurs conceptions diamétralement opposées en matière d'art, parviennent à dégrader également l'idée de la création artistique, les uns et les autres étant persuadés que « l'artiste-poète est indépendant du milieu environnant, et peut créer librement, à sa guise ». Ce problème, Gherea en donnera une exemplification concluante dans son article *Le pessimiste de Soleni* (1886), où il s'occupe du roman « à thèse, et pessimiste » *Face à la vie*, de Duiliu Zamfirescu.

L'autre aspect de l'influence exercée par l'œuvre d'art sur les lecteurs, donc sur le milieu humain, est pour Gherea son pouvoir moralisateur, c'est-à-dire sa tendance morale. Si l'idée de *tendance*, ainsi formulée et ainsi accentuée, appartient en propre à la pensée critique de Gherea, il n'est pas moins vrai que la pensée critique européenne de même orientation positiviste véhiculait aussi l'idée d'*élément moral* de l'œuvre d'art. Taine lui-même inscrivait, parmi les critères de la valeur d'une œuvre d'art, son « degré de bienfaisance ». Dans le cas de Gherea, cet accent mis sur la force éducative de l'œuvre littéraire s'explique avant tout par ses conceptions utilitaristes et par son désir d'éveiller à l'art un nombre croissant de lecteurs. Comme lorsqu'il fait la distinction entre thèse et tendance, le critique souligne la différence essentielle entre la force morale d'une œuvre d'art et l'introduction artificielle d'éléments édifiants, didactiques, procédé qui s'oppose à l'idée même de l'art dans la véritable acception du mot.

Sur la nature de la critique et sur la personnalité de celui qui l'exerce, Gherea exprimera des idées intéressantes et fécondes dans un article écrit en 1896, *Opinions de D. Panu sur la critique et la littérature.* A part son essence scientifique — psychologie littéraire, philosophie de l'histoire, etc., — la critique comporterait aussi un côté esthétique. En ce sens, esthétique, la critique est considérée par lui comme une œuvre d'art — « autrement que l'œuvre d'art proprement-dite, mais art quand même ». « La critique restitue, fait revivre une œuvre d'art par une autre. » « Si l'art est la nature vue par l'artiste, la

critique est l'art vu par le critique. » La critique est donc un genre littéraire distinct, comme la poésie, la prose ou le genre dramatique. Etendant ce point de vue — nouveau et précieux à l'époque, et encore valable à la nôtre — à la personnalité même du critique, Gherea considère que la véritable vocation critique ne pourra jamais s'acquérir par la simple connaissance des lois de l'art, qu'elle est innée comme est inné le talent du poète. S'opposant donc une fois de plus à Titu Maïorescu, pour qui la personnalité du critique diffère foncièrement de celle du poète (l'une étant avant tout réflexive, impersonnelle, capable d'objectiver, l'autre subjective, personnelle, contemplative), Gherea soutient un point de vue plus voisin des idées modernes sur la critique. Son opinion devait d'ailleurs être confirmée par toute l'évolution de la critique roumaine et européenne.

Dobrogeanu-Gherea eut entre autres le grand mérite d'avoir effectivement appliqué sa méthode, l'analyse, à l'interprétation des grands écrivains de son temps, Eminescu, Caragiale, Coşbuc. Pour la première fois, il expliqua à un vaste public et replaça dans le contexte social et politique du temps, des œuvres qui répondaient aux problèmes reflétant les préoccupations et la vivante réalité d'une époque historique. Il faut reconnaître que les travaux de Gherea marquent un progrès aussi en ce sens que les œuvres littéraires sont enfin soumises à de sérieuses analyses de texte; Gherea, le « sociologiste », contribuait donc à élargir l'éventail des critères appliqués à l'œuvre littéraire, et multipliait ainsi les possibilités mêmes du travail critique.

Publié dans le « Contemporanul » en mars 1887, puis revu, complété et intégré par Gherea lui-même, sous cette nouvelle forme, à son premier volume d'*Etudes critiques* (1890), son essai sur Eminescu précéda (dans sa première forme) et suivit (dans sa seconde) celui qu'écrivit, à la mort du poète (1889), Titu Maïorescu. Ces deux textes permettent non seulement une intéressante confrontation des vues et des méthodes de leurs auteurs, mais de plus, se complètent dialectiquement, sur le plan de l'histoire de la culture. Si celui de Maïorescu constitue la première *synthèse* explicite de la présence éminescienne dans le développement de la culture roumaine moderne, indiquant aussi que l'influence du poète grandirait dans le temps, celui de Gherea constitue la première analyse approfondie de son œuvre. On y trouve, certes, des faiblesses et même des erreurs d'interprétation; mais quelques-uns des principaux problèmes de l'œuvre éminescienne sont soulevés: son orientation idéologique, son pessimisme et l'origine de ce pessimisme; le caractère de la révolte éminescienne et quelques-unes de ses éventuelles répercussions sociales; les thèmes, l'amour chez Eminescu; son économie de moyens; sa maîtrise. Ainsi le génie d'Eminescu se trouve-t-il pour la première fois expliqué — au rebours de l'interprétation maïorescienne — selon des critères matérialistes, comme l'incarnation artistique originale d'un groupe de phénomènes objectivement réels, reflétant non le particulier, mais l'éternel humain. Rattachant l'œuvre d'Eminescu à la société, Gherea dévoile et affirme la valeur essentiellement humaine du chant du poète qui a profondément ressenti les souffrances de son peuple et a été bouleversé par les grands problèmes du siècle. Eminescu — dit Gherea — « exprima les pensées, les tourments, les passions, les désirs, les mécontentements d'une époque historiquement déterminée ». Ce conditionnement dans le temps et l'espace, cette façon de rapporter l'œuvre à son époque, à ses problèmes généraux et à ses contradictions, font l'incontestable mérite de l'essai de Gherea.



Il contribua beaucoup aussi à faire comprendre I.L. Caragiale, car il fut le premier à donner de solides analyses de la farce *Maître Leonida face à la réaction*, et des deux comédies: *Une nuit orageuse* et *Une lettre perdue*. Après avoir parlé des *Scènes de carnaval*, il se pencha encore sur la nouvelle *Un cierge pascal* et le drame *le Malheur*. Gherea a pour Caragiale des termes chaleureux et enthousiastes. Il fait ressortir le caractère largement social de la satire pratiquée par le grand écrivain et le fait qu'elle visait tout un régime politique. Il souligne que « l'idéal social guide la satire de l'artiste et rend son rire plus profond, plus amer, plus corrosif, brûlant tout ce qui doit être brûlé ». Procédant à l'analyse des caractères, il insiste sur la vigueur réaliste d'un regard qui discerne l'évolution des classes sociales, la réalité en cours de transformation. Partisan d'une conception substantielle du réalisme, Gherea combattit et qualifia d'absurde la prétention de certains critiques qui exigeaient « des héros identiques, dans leur langage, leur caractère, en tout enfin, aux hommes réels ». Il arguait que « la photographie, la copie d'un être réel ne sera jamais une création vivante, mais comme toute photographie, comme toute copie, une œuvre inanimée ». Or si les personnages de ces comédies sont bien vivants, c'est qu'ils « sont les créations de Caragiale, donc des êtres nouvellement-nés », doués d'une individualité distincte, d'un caractère original, leurs phrases et leurs agissements étant « caractéristiques » de chacun d'eux. Par « caractéristique », Gherea entendait ce qu'aujourd'hui nous appellerions « typique », et nous retiendrons de son intervention qu'il concevait l'art, avec raison, non pas comme un simple reflet de la réalité objective, mais comme un reflet artistique, subjectif.

Des autres études concernant l'époque de nos grands classiques, celle qu'il consacre à George Coşbuc, *Poète de la paysannerie* (1897) reste la plus valable. On y sent transparaître le profond amour que Gherea portait au peuple, à l'âme populaire, aux paysans roumains, si suggestivement reflétés par les vers de Coşbuc. Afin de définir la personnalité artistique du « poète de la paysannerie », le critique rapporte son œuvre à celle d'Eminescu, qui dominait l'époque. Il compare le poème *Nuit d'été*, considéré non sans raison comme « caractéristique de toute la création de Coşbuc, au *Soir sur la colline* d'Eminescu. Les deux poèmes ont en commun le sujet et bon nombre d'images mais leur facture diffère profondément: « La poésie d'Eminescu est d'une mélancolie presque douloureuse, celle de Coşbuc sereine, pleine de vitalité. » Ce contraste est encore plus frappant dans les poésies d'amour. Gherea définit avec bonheur la richesse de sentiments qu'expriment celles de Coşbuc: « Il y a là toute la gamme de l'amour, de l'éveil

presque imperceptible du désir au désespoir de l'amante trahie, des jeux innocents de l'enfance encore ignorante à la passion profonde. Et cette gamme variée est rendue avec tant de sonorité, de clarté, de relief, de force et de vérité, qu'un peu de sympathie et d'effort imaginatif aidant, nous pouvons remplir les intervalles et composer un vaste roman campagnard. » Gherea pénètre dans cet univers humain, analyse un grand nombre de poésies, avec des remarques intéressantes, assez fines parfois, sur le fond comme sur la forme qui nous font mesurer le progrès accompli dans le maniement des critères esthétiques, l'expérience accrue, la maîtrise du critique. Si l'étude consacrée à Eminescu contenait encore pas mal de gaucheries, bon nombre d'entre elles provenant d'une sorte de transposition mécanique des théories sociologiques matérialistes dans la pratique littéraire, Gherea se montre ici parfaitement maître de la technique, de l'analyse critique qui en ce temps comptait peu de textes comparables à ce *Poète de la paysannerie.*

Dans son ensemble, l'activité littéraire de Gherea, dont les préoccupations de critique et d'esthéticien sont indissolublement liées, ne peut être évaluée qu'en tenant compte de sa position nettement définie dans certains problèmes fondamentaux (rapport art-réalité, esthétique et morale, etc.) et aussi du fait qu'il fut engagé, la plupart du temps, dans une ardente polémique contre Titu Maïorescu, contre sa conception de l'art et surtout de la critique. Esprit actif, concevant la vie littéraire comme un perpétuel affrontement d'opinions, comme un dialogue vivant avec les livres, les écrivains, le public, Gherea réagit avec promptitude aux phénomènes littéraires de son temps. Sa position à l'égard de l'idéologie littéraire de la « Junimea », même lorsqu'il se laisse entraîner par des questions secondaires et des interprétations de termes, soulève des problèmes d'esthétique dignes d'un débat fondamental et Maïorescu devait certainement l'avoir compris. Le temps aidant, la dispute fut peu à peu réduite à deux formules radicales — « l'art pour l'art » et « l'art à tendance », et dégénéra plus tard, sous la plume zélée des disciples des deux camps, en débats vulgarisateurs assez agités. Mais en son temps, la vivacité de Gherea — suppléant, au fond, à la placidité de Maïorescu — ajouta aux positions esthétiques matérialistes une note de contemporanéité, faisant naître et stimulant l'intérêt.

Bien que représentant, au fond, une position esthétique d'un prestige supérieur à celle de Gherea, Maïorescu dut céder peu à peu le terrain, en raison de son refus de s'adapter à l'esprit contemporain. Car tandis que sa pensée esthétique s'était arrêtée à Hegel et à Lessing, sans jamais laisser supposer qu'il ait lu Sainte-Beuve ou tout autre critique français, Gherea, lui, était au courant des principales tendances de la critique littéraire européenne, de Sainte-Beuve à Emile Faguet. Certes la première place dans l'ordre de ses préférences revenait à Hippolyte Taine, « le grand critique français », la « célébrité européenne », comme il dit. Le grand nombre de citations bien choisies et généralement judicieusement interprétées prouvent que Gherea connaissait bien les principales œuvres de Taine. Dans cet ordre de préoccupations qui le faisait situer au premier plan le message social et moral de l'art, ainsi que le faisait un certain courant de la critique européenne à la fin du siècle passé, Gherea rencontra aussi Jean-Marie Guyau. Il pénétra avec plaisir l'univers de ce critique intéressant, peu connu en Roumanie et opposé, lui aussi, à l'idée de « l'art pour l'art ». Gherea cite *l'Irréligion de l'avenir* et surtout *l'Art au point de vue sociologique*, « œuvre admirable » qu'il appréciait pour sa juste vision des rapports entre l'artiste et le milieu environnant. Plus fréquemment encore, Gherea citera le critique danois Georg Brandes, qui, dans la critique européenne, introduit la méthode comparatiste. Disciple de Taine, Brandes s'imposait au critique roumain par la solidité de ses constructions critiques, fondées sur la même conception déterministe de l'œuvre littéraire. Franchissant le cercle étroit de son propre système esthétique, Gherea fut un esprit qui s'intéressait à de nombreux problèmes de la littérature et de la critique contemporaines. A part Taine, Brandès, Guyau, il cite une quantité de critiques européens de l'époque, d'orientations différentes et de valeur inégale, notamment Hennequin et sa *Critique scientifique* (la théorie « des héros » ne trouve nul écho chez Gherea, qui subordonnait l'écrivain au milieu environnant), Emile Faguet pour ses *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle*, Sainte-Beuve, « *un des plus grands critiques du monde* », Lemaître, Heine *(Die romantische Schule)*, Eckermann *(Gespräche mit Gœthe in den letzten Jahren seines Lebens)*. Soulignons que Gherea évoque aussi le nom des critiques russes démocrates et révolutionnaires, particulièrement ceux de Bielinski et de Tchernychevsky dont le pathétisme idéologique et le style influencèrent sa manière.

Mais le principal mérite de Gherea reste d'avoir introduit l'analyse littéraire dans la pratique de l'acte critique, et ceci en parfaite concordance avec l'évolution de la critique européenne; ce fut lui qui institua la méthode de la critique analytique, que Maïorescu n'avait fait qu'approcher. Ce dernier, olympien et sceptique, après avoir combattu le courant des « formes sans contenu », puis lutté pour instaurer une « nouvelle direction » où primait la valeur esthétique, trouvait inutile que la critique continue à s'exercer dans une littérature moderne. Gherea, esprit militant et enthousiaste, dont la formation et les aspirations étaient avant tout sociales, conçut dès le début *(Sur la critique)* l'affirmation et le développement de la critique littéraire comme un facteur déterminant dans l'histoire de la culture humaine. Il évoquait en ce sens les vibrantes paroles de Brandès sur l'épanouissement de l'esprit critique à l'époque moderne et sur le rôle de la critique: « Elle montre à l'esprit humain la direction à suivre. Elle encadre la route et l'éclaire de ses flambeaux. Elle ouvre de nouvelles voies et clôt les anciennes. Car la critique déplace les montagnes, elle foule aux pieds les sommets géants de l'autorité, des préjugés, de la force sans idées et de la tradition défunte. »

Le XXe siècle — « siècle de la critique », ainsi que devait le baptiser Anatole France — n'a pas infirmé l'option de Gherea. Bien au contraire.

GEORGE IVAŞCU

# la vie des livres

CHRONIQUES

## Un grand précurseur

La publication des deux premiers volumes des *OEuvres* de Macedonski (Editions Littéraires, 1967) a constitué un véritable événement littéraire. Adrian Marino, à qui nous devons cette réédition, a repris le flambeau du culte de Macedonski des mains de son prédécesseur, Tudor Vianu. Comment nous apparaît aujourd'hui la poésie de Macedonski dans la perspective de l'histoire littéraire et à la lumière de l'actualité? Question brûlante: on sait qu'elle a été posée, le plus souvent, pour établir une comparaison ou du moins une parenté avec la poésie d'Eminescu, ou encore parce qu'on considère d'habitude l'auteur de *la Nuit de mai* comme l'un des promoteurs de la nouvelle poésie du XX^e^ siècle. Il est très vrai que la physionomie morale de Macedonski et son tempérament cachent, en bonne mesure, un fonds romantique. Sa nature même était double, romantiquement divisée, avec des zones d'un tragique déchirant. Dans son étude introductive, Adrian Marino a finement dessiné ce profil. Le drame vécu par Macedonski, d'une façon à la fois concrète et lucide, est à quelques nuances près celui du génie romantique, c'est-à-dire d'Eminescu. Quelques circonstances éloignent pourtant Macedonski de l'auteur d'*Hypérion*, et certaines d'entre elles se trouvent reflétées par les zones les plus élevées de son œuvre. Eminescu transforme son propre drame en un drame de l'humanité, et de l'existence même; tandis que celui de Macedonski demeure, malgré son pouvoir de généralisation, un drame de l'individu, plus précisément de l'individu social. Tudor Vianu l'avait bien remarqué, lorsqu'il indiquait chez le poète un « tempérament social; son expérience fondamentale est celle de la vie sociale, et ses plus grandes souffrances ont été provoquées par l'existence parmi ses pareils ». En second lieu, chez Eminescu le drame latent s'exprime soit par une « objectivation » épique (fantastique et surchargé comme dans *le Pauvre Dionis*, *Cezara* ou *Călin, pages de légende*) ou lyrico-épique (ballade lyrique, romance, ou ce poème-ballade stylisé qu'est *Hypérion*) soit par un lyrisme abstrait, par la musique intérieure des idées. La poésie de Macedonski parcourt un itinéraire analogue mais sous d'autres formes, et à la poursuite de buts différents. Fidèle à des affinités classiques secrètes et à la tradition littéraire et artistique dans laquelle il s'inscrit, ce poète demeure, dans la partie la plus significative de son œuvre, un idéologue et un moraliste. Dans ses œuvres de prose, les idées ou les préceptes moraux, nullement déguisés, font crouler sous leur poids des échafaudages assez frêles. A la scène, il aimait les pièces où la thèse morale était nettement mise en relief. Ce qui domine sa poésie, c'est la tension morale et intellectuelle; et son lyrisme s'appuie sur la notation concrète, sur les valeurs « extérieures », musicales, symphoniques du vers.

Si j'ai retracé ce bref parallèle entre les deux poètes, c'était moins pour établir leur différence spécifique, que pour souligner le sens que prend cette différence dans l'ensemble de la littérature

roumaine. Plus exactement, il nous semble important que Macedonski ait pu faire de la grande poésie parallèlement, et parfois même par opposition à la formule éminescienne. Le vers roumain échappe ainsi à une tutelle unique, qui risquait, pour inestimable qu'elle fût, de lui nuire par son exclusivisme. En un temps où tout concourait à imposer l'idée, déjà très répandue, que le destin de la poésie roumaine se confondait avec l'héritage éminescien, l'œuvre de Macedonski vint témoigner, non sans difficulté et au prix d'une véritable immolation de l'auteur, que la langue et la sensibilité roumaines possédaient aussi des virtualités autres que celles qui avaient été admirablement représentées par le chantre d'*Hypérion*. Certes l'œuvre du poète des *Nuits* est moins une réplique à celle d'Eminescu qu'un complément; ce qu'elle annule, ce ne sont nullement la poésie ou la formule d'Eminescu mais les imitateurs et la tendance à imposer une formule unique. L'histoire de la poésie roumaine devait largement confirmer cela dès que s'affirmèrent les représentants authentiques de la formule éminescienne (Tudor Arghezi et G. Bacovia) après l'effacement définitif des épigones. A ce moment-là l'héritage de Macedonski portait également ses fruits: d'une part, il entrait dans la composition de l'esprit arghezien, si complexe; de l'autre, il s'épanouissait dans le vers de Ion Pillat, chargé de couleur et d'arômes, et dans celui, taillé en marbre, de Ion Barbu; enfin, il alimentait les courants d'avant-garde.

En dépit de quelques imperfections et d'un ton parfois hésitant, les deux premiers volumes de vers de Macedonski annoncent les directions poétiques futures et marquent les points de repère de son originalité profonde. Une série de thèmes caractéristiques nous sont déjà proposés: au premier plan l'univers moral, puis le « destin », si spécifique à la pensée de Macedonski, et le spectacle concret de la vie, tout ceci dans le corset d'un vers aspirant à l'harmonie mais encore abrupt, dans la tradition des poètes de 1848, d'où naîtra plus tard l'aspect non éminescien de cette mélodie unique et singulière qui n'appartient qu'à Macedonski. La maturité poétique de l'auteur nous offre une œuvre complexe, riche en thèmes et en attitudes majeures, qui impose, dans l'évolution de la poésie roumaine, quelques modalités brillantes, dont certaines ont ouvert la voie aux générations suivantes et d'autres n'ont pas encore été surpassées. Les sympathies parnassiennes du poète sont-elles structurales ou adoptées? Le préfacier de l'édition actuelle propose l'image d'un Macedonski foncièrement romantique et incline, par conséquent, pour la seconde alternative: « Formé à l'heure romantique des révolutionnaires roumains de 1848, Macedonski découvrit successivement les parnassiens, le naturalisme et le symbolisme, et il expérimenta successivement chacune de ces formules. » L'hypothèse d'A. Marino nous semble discutable. Mais à notre sens aussi, le poète est un faux parnassien. L'éclat multicolore de ses descriptions et sa technique sculpturale, irréprochable, sont soutenues par un flux émotif souterrain, par une sorte de pathétisme habilement retenu, qui indique une étape du processus d'objectivation d'un flux lyrique personnel. Les expériences parnassiennes de Macedonski devraient, croyons-nous, être rattachées à la tendance innée qu'il avait de considérer la vie comme un spectacle. Négligeons les arguments qu'on pourrait tirer de sa biographie et tenons-nous-en à son œuvre. Macedonski avait une vocation dramatique réelle. S'il encourut les échecs dans ce genre ce fut surtout par suite de son incapacité à sortir de son moi. Mais sa vision était nettement spectaculaire. En fait, il fut ce qu'on appelle un « poète dramatique » (Shakespeare était une de ses idoles). Les mises en scène grandioses sont tout aussi fréquentes dans la poésie d'expression strictement lyrique que dans celle de facture ou de thème parnassiens. (Voir *la Nuit de février*, *la Nuit de mars*, mais surtout *la Nuit de novembre*.) Loin de devenir descriptif, même dans les passages les plus évidemment visualisés de son œuvre, Macedonski manifeste même en ces occasions cette ferveur du réel, cette passion du concret qu'ont remarquées ses commentateurs et dont il fut en Roumanie le premier et peut-être l'inégalable poète. Nous nous trouvons donc là devant une des particularités de son lyrisme, lyrisme qui a enrichi la poésie roumaine et l'a orientée au moins vers deux directions distinctes.



D'un côté, reprenant un filon déjà sensible dans *A la harpe*, *la Steppe*, *Lewki* et *la Nuit de mai*, ce lyrisme s'exprime en vers richement orchestrés et d'une harmonie brillante, vibrant de cet élan spécifique où la plupart des exégètes ont reconnu l'un des principaux éléments de l'originalité du poète. Il semble étrange que Macedonski, dans l'œuvre duquel la morale et la méditation gardent souvent une apparence discursive, soit justement un de ceux qui ont libéré la poésie roumaine des contraintes de la rhétorique. On dirait qu'il s'est débarrassé de l'encombrante lucidité intellectuelle en exerçant, encore et toujours, les procédés mêmes de cette lucidité, comme l'accordeur faisant vibrer avec insistance à son oreille la corde mal tendue. Remarquons aussi que ce poète, qui fut le premier en date, après les grandes élégies éminesciennes, à expérimenter le lyrisme à l'état pur, fut amené à l'expression directe du contenu poétique par les sentiers de l'éloquence et des développements oratoires. Ce n'étaient peut-être pour lui que des moyens. A première vue, la qualité de la dictée poétique, la courbe de l'élan, etc. risquent de nous faire prendre *la Steppe*, *Lewki* ou *la Nuit de mai* pour l'expression d'un style rhétorique. Détrompons-nous: en fait, ces trois poèmes transmettent la plus pure vibration lyrique. En dépit de leurs passages descriptifs ou méditatifs ils sont d'un lyrisme primordial. C'est ce lyrisme qui commande le flux mélodique, qui détermine la progression du poème vers le point d'intensité majeure, c'est lui qui le soutient en profondeur, c'est lui enfin qui dénoue les fils et libère la conclusion. Le poète exprime d'ailleurs l'intuition théorique de sa propre technique, dans ses considérations sur le poème et dans sa confession à propos de *la Nuit de novembre*, dont il disait qu'elle expire lentement, « comme une vibration musicale qui, après avoir atteint son point culminant, diminue et finit par ne plus exister ». Ajoutons encore que ses poèmes, qui prennent leur point de départ non loin des traditions et des modèles des *Lettres* d'Eminescu, ont consacré dans la littérature roumaine une structure particulière du poème lyrique, difficile, mais parfaitement équilibrée.

Dans les *Psaumes modernes*, on voit pour la première fois se dessiner la seconde modalité du lyrisme de Macedonski. Ce sont des notations brèves, précises, parfois assez abstraites, qui s'efforcent d'exprimer très strictement le contenu poétique ou la réflexion pure. Il y a là, et ce n'est pas un hasard, un des rares points de contact de Macedonski avec la poésie populaire, avec ses implications morales, voire abstraites. Dorénavant, les exercices de plus en plus musicaux où se plie le vers de Macedonski insisteront aussi dans cette direction, diamétralement opposée aux amples harmonisations orchestrales, vers la notation concentrée, lapidaire, suscitant un écho plusieurs fois repris par des refrains. De là à la forme rigoureuse du rondeau, il n'y avait qu'un pas. Macedonski le fit, associant au respect de la forme métrique ce désir de concentration et cette recherche de la musique intérieure. En effet, dans le *Poème des rondeaux*, chacune des exigences de la forme fixe correspond à une nécessité d'expression poétique; on peut dire que le facteur déterminant en a été non point la structure métrique, mais le lyrisme concentré, associé à une méditation très dense et à une notation lapidaire. Le vers, en général de huit syllabes, est trop court pour permettre un vaste développement théorique ou lyrique; il s'adapte exactement à la notation suggestive d'un état d'âme ou d'un élément de décor, ou encore à une constatation exprimée par un aphorisme lapidaire.

Le lyrisme ample et mélodieux de l'auteur des *Nuits*, dont la tension semble se délivrer périodiquement de sa surcharge dans des passages descriptifs d'un singulier éclat, constitue une des plus précieuses victoires du génie poétique roumain.

MIRCEA TOMUȘ

# L'emprise du personnage

Chaque livre a son destin, son « classicisme »; il semble donc incompréhensible qu'on veuille troubler sa vie spirituelle. On éprouve ce sentiment — ou peut-être ces préjugés — en ouvrant le second volume des *Moromete* (Editions Littéraires, 1967), plus de dix ans après la parution du premier. Ces préjugés ne s'évanouissent pas à la lecture; au bout d'une centaine de pages on éprouve le même trouble. Ilie Moromete, le protagoniste du premier volume, devenu un point de repère littéraire, est indiscutablement plus fascinant que celui du second livre, qui manque d'éclat, à la façon d'un général à la retraite. Dans ces pages, le prosateur tâtonne pour trouver le ton juste, le thème essentiel. Conscient des difficultés qui le guettent, il prépare savamment le moment psychologique où son personnage rentre en scène pour dominer toute l'action. A partir de ce moment-là, le livre change de direction, son style s'impose et le trouble se dissipe. Nous avons affaire à un roman qui, s'il n'est pas entièrement indépendant du premier, est néanmoins écrit différemment, au moyen d'une autre technique et à un autre âge de l'esprit. Entre le premier et le second volume l'écrivain a également abordé d'autres genres, connu d'autres formes de roman; ses divers contacts avec les expériences de la prose européenne (dont il a traduit plusieurs ouvrages) ont eu certaines conséquences. Du propre aveu de Marin Preda, cette évolution, tout à fait naturelle, de sa conscience esthétique a pris des formes aiguës. Son roman *les Gaspilleurs* a été écrit pour permettre à l'auteur de se familiariser, à sa façon, avec des procédés nouveaux, déjà admis par lui du point de vue théorique. Dans un certain sens ce livre constitue une expérience à laquelle l'auteur a consenti à se livrer afin d'élargir son champ esthétique. Après avoir vérifié par ses propres observations certaines vérités esthétiques et les avoir assimilées, il a repris tranquillement les motifs intimes de sa littérature.



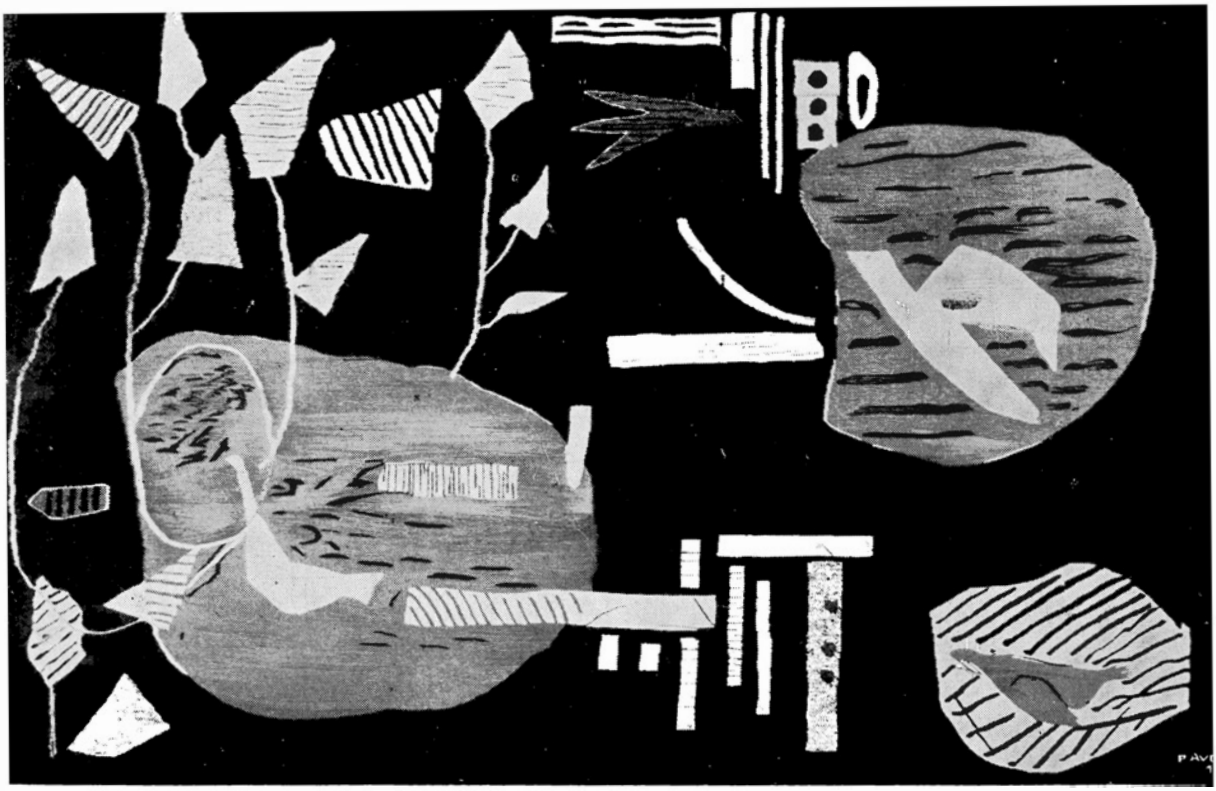
Ce retour s'opère dans le second volume des *Moromete*. Cette œuvre fondamentale est écrite, presque d'un bout à l'autre, avec beaucoup d'éclat. Presque, car dans les premiers chapitres l'auteur semble être captif de « l'autre » Moromete. Pour s'en délivrer et ouvrir les voies à une autre destinée littéraire, il se voit, en quelque sorte, contraint d'étouffer en nous la nostalgie que nous avons du premier et de créer l'illusion qu'Ilie Moromete peut changer de vie et se trouver au sein d'une famille où son autorité est contestée, à une époque où ses subtilités de langage et son goût de la contemplation ne sont plus que de jolis anachronismes.

La grande idée du livre jaillit du spectacle d'une destinée où survit tragiquement l'illusion de l'ancienne philosophie paysanne. Ce roman est avant tout celui de la tragédie de l'idéalisme rural à un moment où les anciennes valeurs morales et spirituelles des paysans se trouvent mises en doute. Le second volume est, lui aussi, le roman d'Ilie Moromete, bien que le livre vise à atteindre des réalités sociales plus nombreuses, voire toute une époque. Ce qui s'impose aussitôt et produit une impression ineffaçable, c'est le destin du vieux paysan revenu de bien des choses et que la puissance de ses illu-

sions arrache soudain à la zone ténébreuse où l'avait relégué une vie sociale impitoyable. Il n'exerce plus — il est vrai — la même autorité dans son village; voici beau temps que sa famille ne lui obéit plus; ses silences et ses subtilités ont une audience de plus en plus réduite. Ce roman contient une sorte de « préhistoire » du personnage, qui nous apprend les événements reliant l'ancienne destinée de Moromete à celle d'aujourd'hui. A l'époque de transition Moromete disparaît, en tant que héros actif; son image est floue. Que l'auteur l'ait voulu ou non, arrivé à ce point de son récit, son personnage a une destinée médiocre. Ecrasée par les événements, et quoique sa situation sociale se soit rétablie, sa personnalité ne retrouve pas son éclat d'antan. Ce n'est que bien plus tard, quand tout semble irrémédiablement perdu et que Moromete consent à mourir, c'est-à-dire à jouer la farce de la maladie, que le personnage retrouve le halo tragique dont il avait été dépouillé. Cette préparation volontaire à la mort est-elle un symbole? L'auteur a-t-il voulu nous en dire plus long ou n'est-ce qu'une farce? Nous l'ignorons et il serait téméraire d'affirmer quoique ce soit; le texte est cryptographique. Cependant au moment précis où Ilie Moromete renonce à feindre d'être malade et se saisit d'un bâton pour remettre de l'ordre dans sa famille, il sort de la médiocrité où il s'était confiné jusque-là. Autrement dit, il redevient le héros de sa tragédie. Son idéalisme moral n'est pourtant pas singulier. En nous le présentant, Marin Preda vise plus haut, et c'est par là que son livre fait quelque peu figure d'oracle: il aspire à nous suggérer le destin d'une civilisation fort ancienne, d'un mode de vie millénaire, confrontés au renouveau social, terriblement soudain, dû au socialisme. La destinée de Moromete illustre ce processus plus fécond et, par là, implacable. La fatalité historique ne cesse de pousser le personnage vers un idéalisme moral médiocre mais tragique, doublé d'un idéalisme social jailli de la foi en la pérennité des anciennes valeurs rurales.

De quelle façon les destinées des personnages se dessinent-elles dans le nouveau roman de Marin Preda? Quelle est celle dont le caractère esthétique est le plus prononcé? Dans le premier volume le destin individuel se trouvait au premier plan: Ilie Moromete suggérait même le drame de la contemplation pure, du désir d'ataraxie. Maintenant c'est le mécanisme social qui occupe le devant de la scène sans toutefois masquer la personnalité du héros. On remarque aussitôt que les lois de l'histoire tendent à anéantir une civilisation fondée sur la petite propriété. Ici aussi, Ilie Moromete est le personnage mémorable de ce drame. Aussitôt que se reconstitue son portrait spirituel et que, sortant d'un long engourdissement, Moromete reprend plaisir à méditer, à faire de l'ironie, sa stature morale retrouve les proportions fabuleuses que l'auteur lui a donné dans le premier volume. Cependant, la tragédie plane au-dessus du héros. Sous les répliques qu'il lance avec sa désinvolture coutumière, on sent qu'il n'est plus satisfait. On lui a retiré son rôle de maître absolu de sa famille; ses fils ne sont plus rentrés de Bucarest. Lorsque, décidé à rétablir l'unité, détruite, de sa famille, il rappelle ses enfants avec une tendresse insolite, leur refus affecte des formes inattendues. Catrina, sa femme, l'abandonne à son tour. Moromete tente alors de reconquérir son fils Niculae, victime lui-même de l'injustice. A l'égard de ce fils, devenu militant du parti, le vieux paysan est conscient de ses torts: ne l'a-t-il pas, en effet, empêché jadis de poursuivre ses études? Chargé d'impôts fonciers et de cotes écrasantes, Moromete demande à son fils de lui prêter de l'argent, épouvanté à l'idée que cela aussi un jour pourra lui manquer. Son autorité ne peut manifestement plus s'exercer sur personne et c'est précisément l'illusion nourrie par ce vieux paysan idéaliste, persuadé de pouvoir encore rétablir sa situation et continuer à vivre à l'abri des événements, qui fait sa tragique grandeur. Ses enfants ne lui obéissent plus, ses observations spirituelles se retournent contre lui. Ilinca lui répond: « *Nous en reparlerons dimanche* », c'est-à-dire un jour où nous serons libres; son fils Niculae repousse brutalement ses idées. Les discussions qui divisent Moromete et son fils acquièrent dans ce contexte la signification d'une confrontation de deux conceptions de l'existence et, à tout prendre, de deux civilisations. Le jeune Moromete croit en une nouvelle religion du bien et du mal; rallié au socialisme, il en devient l'apôtre. L'idée de changements radicaux au village préconisée par Niculae est rejetée par son père, incapable de comprendre qu'il s'est trompé et qu'il s'agit de modifier l'existence des paysans. Exprimé de la sorte, tout cela paraît simple et l'on en conclurait aisément que ce ne sont que des redites. On aurait tort. Chacune de ces confrontations est, dans ce roman, d'une authenticité rare. Nulle part, dans la prose roumaine récente, on n'a posé avec un tel courage esthétique le problème de la destinée d'une civilisation paysanne, ni fourni de motivation aussi saisissante. Mais n'y a-t-il rien d'autre? Ce livre n'est-il nourri que de destin social? Certainement pas. Il y a là avant tout la tragique existence de Moromete. En nous le présentant sous tous ses aspects, Marin Preda est presque toujours à la hauteur de sa vocation d'analyste. Il semble que, dans ce deuxième volume, le personnage joue son véritable rôle: celui d'un juge lucide de ses illusions. En réalité, Ilie Moromete ne croit plus à la pérennité des valeurs dont il prend la défense; il est trop intelligent pour se refuser à comprendre que la terre ne représente plus rien, que la civilisation des chevaux, des lotissements individuels et de la moisson faite à la main est vouée à la disparition. Bien qu'âgé de près de 70 ans, il tâche, en appelant à une justice invisible, à l'implacable logique de la nature, d'ajourner le terme fatal avec la même énergie qu'il met à chasser l'idée de la mort. Dans le cercle des vieux « libéraux » réunis sur sa véranda, Moromete, « à jamais captif des éléments et de lui-même », peut se permettre de tout passer au crible de son ironie en vertu d'une inertie olympienne et supérieure. Il ne se gêne pas pour consigner, en compagnie de ses vieux amis, tout ce qui se passe au village, et arracher aux mythes leur masque. Son ironie prend maintenant pour cible les paysans devenus, entre temps, les principaux personnages de la communauté. Ceux-ci sont les héros d'un second roman écrit par Marin Preda à l'ombre du premier. Non moins alerte, ce roman a des personnages qui savent imposer leur présence. La vocation sociale de la prose de Preda (dont il a lui-même parlé à plusieurs reprises) y trouve un large champ

Céramique peinte appartenant à la civilisation de Cucuteni (IVe et IIIe millénaires av. J. C.) v. p. 144



PAVEL CODIȚĂ: Flore du Delta (tapisserie — v. p. 154)

d'observation et, quoique la formule soit devenue banale, nous ne craignons pas d'écrire que *les Moromete* brossent une large fresque du village de nos jours. Les événements y sont soumis à une impitoyable analyse suggérant ces drames obscurs, parfois profonds, qui accompagnent toujours le passage d'une large couche sociale à une nouvelle forme d'existence.

Tissé dans la trame du livre, nous découvrons aussi le roman de Niculae Moromete. Dans ce second volume se manifeste plus vivement que dans le premier l'insistance de l'auteur à décrire un certain nombre de faits d'ordre ethnographique. Les danses des jeunes en plein champ, la façon dont les jeunes paysans abordent les problèmes de l'amour, les coutumes, les funérailles, les requiem, les préparatifs précédant la moisson, le comportement de l'homme au sein de la famille, celui de la femme mariée, la façon de s'habiller, tout ce qu'une jeune fille a ou non le droit de faire, etc., tout cela est décrit sans ostentation aucune, parfois ironiquement, parfois avec lyrisme, et suggère toujours le code qui fait loi dans les campagnes. Marin Preda se rapproche de Liviu Rebreanu par l'idée qu'il se fait de la monographie rurale; loin de se réduire à n'être qu'une étude superficielle d'ethnographie, celle-ci doit refléter des vues personnelles sur l'existence. Chez Preda l'analyse psychologique règne en maître. Pour moderne qu'elle soit, l'écriture des *Moromete* reprend certains procédés traditionnels retrouvés, et nous pourrions citer maintes descriptions qui sont autant de délicieux pastels. L'auteur nous prouve par là une fois de plus sa liberté totale face à l'objet de ses observations. Le style même traduit le temps intime de l'ouvrage; à l'instar du passé composé dans l'*Etranger* de Camus, il est adéquat à l'ambiance tragique.

Sous cet aspect également ce roman est le fruit d'un labeur exemplaire. Et pour ne citer qu'un seul épisode du livre — le chapitre consacré à la mort de Moromete est peut-être ce que l'on a écrit de plus touchant sur ce grave sujet dans la littérature roumaine.

EUGEN SIMION

# Le critique et son odyssée

Depuis la mort de G. Călinescu (mars 1965) une série de recueils ont paru, tendant à éclairer les multiples facettes de cette personnalité complexe, parallèlement à la publication des *Œuvres* que l'auteur comptait préparer et surveiller lui-même, mais dont il n'a pu voir que le premier volume. En 1965 les Editions Militaires ont publié un volume de nouvelles, *Celle qu'aimait Bălcescu*, texte annoté par Al. Piru. Le même critique a préfacé et annoté un volume d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire*, paru aux Editions de la Jeunesse en 1966 (par les soins d'Eugenia Oprescu). Ces deux volumes avaient été projetés, de son vivant, par l'auteur lui-même, et ceux que nous venons de citer n'en ont surveillé que l'édition. D'autres recueils ont suivi, le choix des textes étant établi entièrement par ceux qui les ont fait paraître. Ainsi Al. Piru a publié en 1966 un volume d'*Etudes et communications* de Călinescu concernant cinq écrivains roumains classiques (D. Bolintineanu, Al. Odobescu, Ion Ghica, M. Eminescu et I.L. Caragiale), tandis que Vasile Nicolescu et Adrian Marino publiaient en 1967 une compacte *Anthologie* comprenant des études et des articles consacrés par G. Călinescu à différents *Ecrivains étrangers*. Ce dernier volume, préfacé par Adrian Marino, éclaire fortement cette zone des préoccupations de l'auteur, bien qu'il reste à signaler encore de nombreux écrits et comptes rendus du critique, concernant d'autres écrivains et œuvres appartenant aux littératures étrangères.



Le plus récent recueil, *Ulysse* (Editions Littéraires), dû au choix heureux et au dévouement discret de Geo Şerban, vient illustrer un autre aspect de l'activité de G. Călinescu: l'attention profonde et constante qu'il porta à la littérature roumaine dès ses débuts dans la critique littéraire. Geo Şerban a retenu, à quelques exceptions près, les textes écrits par G. Călinescu de 1927 à 1938, dévoilant ainsi les échelons gravis par l'écrivain avant la publication, en 1941, de sa monumentale *Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours*, synthèse unique, où la vigueur de l'expression critique et la force des analyses historiques et littéraires atteignent un niveau encore inconnu dans la critique littéraire roumaine. (Une nouvelle édition est en cours, comprenant plusieurs ajouts de l'auteur.) Le titre du dernier recueil appartient à G. Călinescu lui-même; en 1928, puis en 1930, il déclarait préparer, puis avoir « sous presse un nouveau volume d'études critiques, *Ulysse* ». Le livre ne parut pas; il en resta, comme le dit aujourd'hui l'éditeur, «un titre suggestif, qui symbolisait peut-être pour G. Călinescu le destin même du critique ». Car sa féconde activité de commentateur de l'actualité littéraire, dans tant de revues paraissant après 1927 — *Sburătorul*, *Viața literară*, *Sinteza*, *Universul literar*, *Gîndirea*, *Vremea*, *Capricorn*, *Viața Românească* et surtout *Adevărul literar și artistic* — se marie fort bien à l'image de l'infatigable chercheur de l'Ithaque. Séduit par l'immense variété du phénomène littéraire, le critique n'a jamais cessé, tout au long de son activité, d'aspirer vers des valeurs constantes, en sorte que ses chroniques, vues dans leur

succession et par-delà leur mobile immédiat, composent comme le livre de bord d'une fascinante « aventure » spirituelle. La lecture du volume nous le confirme. G. Călinescu a constamment cherché à cerner l'ineffable des œuvres, leur caractère spécifique, déterminé par la rotation de cet ineffable, et à établir une échelle des valeurs rapportant la littérature nationale à la littérature européenne et parfois même extra-européenne. Ce procédé de confrontation permanente saute aux yeux, au plus superficiel des contacts avec l'œuvre du critique. A parcourir, dans l'*Histoire de la littérature roumaine* et même dans les *Impressions sur la littérature espagnole*, les *Ecrivains étrangers* ou cet *Ulysse*, le seul index des noms cités, le lecteur ne manquera pas d'être frappé par l'énorme quantité d'œuvres et d'auteurs, d'artistes et de personnalités culturelles qui circulent dans le texte. Jamais ces références ne sont là par simple plaisir d'érudition; elles ont le but évident de marquer une particularité, une consonance, une influence ou une distinction, un parallélisme ou un destin commun, etc. A ce point de vue, un essai sur « l'aventure » de tout grand esthéticien, critique, historien littéraire ou écrivain roumain ou étranger, conçu selon le système de références critiques cher à Călinescu, serait sans doute révélateur. Dans son cas particulier, il ferait ressortir son appétit d'universalité et le flux original de sa pensée, aussi avide du moindre détail que de l'harmonie de l'ensemble — tendance qui caractérise d'ailleurs aussi ses œuvres littéraires.

Une autre tendance de la critique de Călinescu, tantôt directe, tantôt implicite, mais visible dès ses premiers articles, fut non seulement de chercher à situer la littérature roumaine dans le contexte universel, mais aussi de rapporter le phénomène littéraire aux autres arts et aux autres disciplines humanistes. Il a écrit sur la musique et les musiciens (nous trouverons, dans *Ulysse*, un excellent portrait de Georges Enesco); sur les arts plastiques, le théâtre, le cinéma, l'architecture, le ballet et l'opéra, sur l'art en général (l'anthologie *Ecrits sur l'art*, qui est à paraître, et les *Principes d'esthétique* soulignent tout particulièrement ces aspects de sa pensée). Attiré aussi par l'histoire, il médita sur le destin de quelques-uns de ses grands représentants (le volume comporte, dans la section *Profils*, un article sur Vasile Pîrvan). Il s'intéressait à la psychologie (voir sa chronique sur le livre de Mihaï Ralea, *Psychologie et vie*); à la philosophie, à l'éthique et à la grammaire (terrain où il lança certaines opinions particulièrement fécondes, qui mériteraient d'être reprises et approfondies — voir le compte rendu sur la *Grammaire de la langue roumaine*, de Iorgu Iordan); il s'intéressa aussi au problème des traductions et des adaptations d'une littérature à l'autre, aux problèmes apparentés qu'elles soulèvent et à leur interdépendance sur le plan de la vie spirituelle. Cette méthode permettait au grand critique de discriminer, de délimiter, de définir et d'établir des rapprochements particulièrement attrayants sur tout ce qui touchait l'essence et la condition de l'art littéraire. Que ce fût là un des traits précoces de l'activité de G. Călinescu, nous n'en douterons plus après avoir lu cette profession de foi, datée de 1928, qu'il intitule *Ascension* et où il écrit qu'aspirer à la véritable pureté de l'art suppose avoir victorieusement franchi les fourrés d'autres disciplines humanistes, de l'érudition et de la philosophie à l'histoire et à l'éthique (G. Călinescu fut aussi, indirectement, un intéressant moraliste).



Notons encore son invincible répulsion à l'égard de tout préjugé extra-artistique, dès qu'il s'agissait de commenter un livre ou un écrivain, une idée ou un courant littéraire, et aussi la parfaite sincérité de ses opinions. Attitude qui lui a permis de démolir bon nombre de pseudo-forteresses et de fausses idoles. Certes rien n'est éternel ni infaillible, surtout pas les opinions sur l'art. Pourtant, si nombreuses que soient les fissures, réelles ou imaginaires, qu'on découvrira dans son œuvre, G. Călinescu a indéniablement marqué un tournant décisif dans la littérature, la critique et l'histoire littéraire roumaines. *Ulysse* — recueil composé de textes extraits des revues du temps, d'un chapitre d'opinions sur la poésie, le roman et la critique, glanées dans d'autres œuvres de George Călinescu, et qui finit par l'admirable discours d'ouverture, tenu en 1946 à la Faculté de lettres de Bucarest, *le Sens du classicisme* — est une œuvre utile et atteste, de la part de celui qui l'a publiée, un goût sûr et un don d'investigateur passionné.

GEORGE MUTTEAN

---

# NOTES DE LECTURE

NINA CASSIAN:

## DESTINS PARALLÈLES

*Nina Cassian appartient, dirait Charles Bruneau, à la catégorie des « chimistes », poètes qui utilisent de préférence les images intellectuelles et analytiques. Analytique: le terme prend évidemment en poésie un sens particulier, et veut signifier que l'auteur des* Destins parallèles *(suivis d'*Echelle à 1/1, *réédition d'un volume paru en 1947 — Editions Littéraires, 1967) est une nature lucide et spéculative, qui construit son œuvre sans insister sur le sondage onirique. Au contraire: le monde y est vu avec une certaine objectivité, sous ses formes et dans ses dimensions réelles, par un regard particulièrement sensible aux valeurs plastiques des objets. Sans doute y a-t-il toujours un sous-texte dans cette poésie « objective », mais il est de même nature que l'euphorie charnelle; détaché de toute signification*

*angoissante, le moi du poète crée autour des choses un halo euphorique, d'intensité variée.*

*L'esprit ambivalent de Nina Cassian va de l'image gigantesque à l'extrême dépouillement. Une voix intérieure la pousse vers une transcription directe des sentiments, exempte de toute métaphore: « L'après-midi, c'est le temps intermédiaire. / Ceux qui aiment n'osent pas s'annoncer. Ceux qui sont aimés se font attendre »* (Post-méridien). *Une autre voix, par contre, fait dériver l'expression vers l'allégorie de nature expressionniste: « L'attente dilate surnaturellement les chaises / aplatit le téléphone comme une haute température, / les parois deviennent pneumatiques et c'est en vain / qu'on s'y cogne le front, aucune douleur ne vous réveille; / tout l'univers est anesthésié»* (ibidem). *La tendance générale est de simplifier à l'extrême le langage figuré et d'introduire dans l'image le vocabulaire familier aux milieux intellectuels. Pourtant, de temps à autre, un mot intervient qui porte une charge affective particulière, et l'équilibre initial est rompu: l'auteur décrit de grands virages parmi les objets, — motif suggestif et original, — les eaux deviennent compactes, les événements primordiaux; il y a un commencement et une fin, un avant et un après (polarisations symboliques du destin biologique); les notions mêmes sont pour Nina Cassian d'une clarté aveuglante, ou sublimes.*

*Ce mélange d'éléments communs et ingrats — ces derniers remplissant une fonction allégorique ou symbolique — dérange le pur miroir de l'image et fait pencher la balance vers une vision grotesque. Chez Nina Cassian, les objets dévoilent soudain d'étourdissants abîmes, mystérieux et séduisants comme le chant des sirènes. Avancer parmi ces déformations de la nature devient ardu et risqué, c'est une randonnée semée de virages imprévus, une quotidienne aventure; les eaux font béer des gueules d'hydre apocalyptique, les statues écarquillent « leurs yeux vertigineux, multicolores », les plantes courbées sont « impitoyables sur leur axe d'acier ».*

*Les autres motifs dominants du volume — celui de la « normalisation » de l'après-midi, conséquence du fait que la matinée « a fondu ses graisses »* (Post-méridien); *le motif du froid qui longe les « couloirs » entre les hommes* (le Froid); *celui du grand* Plan incliné, *image de l'interdépendance et de l'écoulement universel vers une fin inévitable — sont traités d'une manière lucide, non sentimentale, voisine de l'humour noir des surréalistes. Grave et impassible comme un romancier qui défie les aspects occultes et tragiques de la destinée humaine, la poétesse surveille son inspiration avec une sévérité absolue. Rien ne semble anarchique, ni laissé au hasard, dans son « discours » lyrique, tout se déroule selon des lois non formulées, mais sous-entendues et finalement logiques. L'image du* Plan incliné *suggère évidemment l'instabilité, « le grand passage », comme dirait Lucian Blaga. Bien que d'une signification générale prévisible, les images et les thèmes de la poétesse évitent l'écueil de la banalité, grâce aux alternances de ton dont je parlais plus haut. Communiquée avec désinvolture comme dans une conversation quotidienne, la plus simple impression croît soudain en intensité, devient image (métaphore ou allégorie, de toute façon parole signifiante) par le recours à l'élément visionnaire. Ce même « Plan incliné » (de la vie ou de l'univers en général) devient étonnamment concret dès qu'il est appliqué au destin individuel, qui « coule » comme une pâte fluide: «Crucifiée sur une planche, je me tiens les bras écartés / et j'entends les choses couler sans pouvoir / deux fois baigner dans les mêmes, moi-même / je jaillis hors de moi, sentant se prolonger / mes mains, mes cheveux, le coin de l'œil, coulant / sur une pente inclinée, coulant vers le bas, vers le haut / processions, pulsations de cellules ovoïdales / étant, n'étant pas, finissant soudain, continuant avec douceur / oh, avez-vous jamais vu couler une croix? »*

*Il a suffi d'une seule parenthèse visionnaire — et le poème, qui au départ avait un ton descriptif, légèrement « théorique » même, dépasse aussitôt la simple communication d'impressions et de références intellectuelles, pour atteindre à la transparence de la grande poésie. Ce ton neutre, blanc, cette préférence pour le mot usuel, ont donc une importance voulue: par eux, la poétesse adhère à l'esthétique moderne, à la désacralisation de l'acte lyrique. Adhésion partielle seulement, car la technique de l'image grotesque l'oblige bientôt à des précipitations verbales inusitées. Le choc émotif est alors inévitable — et la poésie de Nina Cassian, opérant lucidement avec ces bouleversements spectaculaires, nous montre tantôt l'effigie usée, tantôt la face invisible des choses.*

ION OARCĂȘU



---

ION GHEORGHE:

## ZOOSOPHIA

*Un volume de vers qui suscite des commentaires contradictoires mais passionnés, car il est riche d'une expérience significative pour toute une littérature — telle paraît être la* Zoosophia *de Ion Gheorghe (Editions de la Jeunesse). Le folklore ne laisse pas d'offrir de fécondes suggestions à la poésie roumaine, fût-ce dans sa phase moderniste. Ce livre eût été impensable sans les antécédents surréalistes qui lui proposent des recettes et sans la tradition populaire qui constitue sa substance même et sa matière. Le fruit de cette rencontre paradoxale n'est nullement artificiel. Cela prouve à la fois les dons exceptionnels de l'auteur et la vitalité d'une tradition authentique, susceptible d'offrir des ressources toujours nouvelles. A la première lecture le volume paraît être un arbitraire mélange de « citations » empruntées à la poésie roumaine (populaire et classique), de formules des contes de fées, d'incantations et d'éléments de la tradition folklorique. L'anecdote est tirée des ballades ou s'entoure des brumes de l'histoire. Le titre du volume évoque les « Bestiaires » du Moyen Age mais les figurants (griffons, licornes, etc.) sont*

*de simples prétextes à une introduction dans l'univers des fabuleuses métamorphoses du* rêve. *La réalité de cette poésie est faite de rêve, d'un rêve qui se refuse à être une* allégorie, *en dépit de l'intention nourrie par le poète de lui accorder certaines significations. Le surréalisme ne pouvait faire que mauvais ménage avec la poésie didactique. Si le surréalisme représente une liberté... imposée à la poésie, Ion Gheorghe mise sur cette liberté pour donner toute sa puissance à une convergence lointaine qui transforme son rêve en écran de la mémoire collective. C'est ainsi que naît en lui l'ambition assez démesurée d'inclure dans la poésie presque tout ce dont se souviennent une culture et une histoire. Les épisodes significatifs du devenir national sont mis en scène dans une perspective fabuleuse. Les princes et les esprits éclairés de toutes les époques y sont évoqués en même temps que la souffrance de tout un peuple. D'anciennes offenses explosent dans le songe de cette poésie comme en une nouvelle révolte. Le poète « sublime » ce que les siècles « refoulèrent ». Aussi ce livre pittoresque fait-il, par moments, résonner des accords tragiques et graves: « Une rivière de brume chante / dans l'histoire aveugle: / Les hommes se réunissent / attaqués à coups de pierres du haut de la lune / et l'eau ne les engloutit point... »* (Le Griffon). *De ce point de vue, la* Zoosophie *est une ballade patriotique dirigée contre tous les ennemis qu'eut la nation, au cours de son histoire. On retrouve dans ces ballades l'écho des accents de Villon. Çà et là quelque allusion historique et politique y est introduite avec ostentation, sans rapport apparent avec le contexte de ses visions fabuleuses. C'est ainsi que dans un beau poème intitulé « La brebis espiègle » l'auteur fait paraître le prince Michel le Brave, après avoir eu l'heureuse intuition d'établir une analogie entre le mythe du berger de la traditionnelle* Miorița *et la Passion du Christ. Ce que l'on pourrait reprocher à Ion Gheorghe, c'est de troubler le sommeil du lecteur par trop de rêves, trop de présences intermittentes; ces sollicitations répétées créent un état douloureux de demi-lucidité qui, sans interrompre tout à fait la rêverie, est néanmoins susceptible d'y glisser l'insécurité et l'insatisfaction.*

*L'intérêt exceptionnel suscité par ce livre est dû, pour une bonne part, à une rare exubérance lexicale qui se déploie en explosions délirantes, en acrobaties verbales, en inventions fantastiques. A la racine d'un mot, le poète ajoute de nouveaux préfixes, des suffixes neufs, des terminaisons inédites, autrement dit il lui accorde de nouvelles chances d'exister. En voici un exemple dans ces vers incantatoires où il évoque les grands lettrés du Moyen Age roumain: « Patru, patruplîng / patrucrîng — / Apostolul Neacșu de la Cîmpulung; / Sfîntul Apostol Cantemir / trandafir cincimir / Zece limbe la chimir... Șaptegorie / șaptemorie / șaptereche — / sfîntul Apostol Grigorie Ureche »... (Quatre, quatrepleurent / Quatrebois / l'Apôtre Neacșu de Cîmpulung / ; le saint Apôtre Cantemir / Rose cinquimir / Dix langues en sa ceinture... Septgorie / septmorie / septreche / le saint apôtre Grigorie Ureche »...* (La Fourmi). *Nous donnons à dessein les textes roumain et français, car la traduction est impuissante à rendre ces saveurs linguistiques. Bien que le poète cède parfois aux solutions faciles, il sait à merveille assouplir le langage poétique et les effets presque terrifiants de cet idiome inconnu nous fascineront longtemps.*

MIRCEA MARTIN

---

VASILE NICOLESCU:

## LA PARABOLE DU FEU

*Vasile Nicolescu témoigne dans ses vers d'un esprit particulièrment cultivé et raffiné; son langage, tout de clarté, relève directement de la poésie française où il puise des stimulants qu'il sait décanter et transformer en visions, en accents personnels presque romantiques. Sa* Parabole du Feu *(Editions Littéraires) nous en offre maint exemple. Les premières pièces du volume sont teintées d'un romantisme cristallin, débordant, coloré, qui a fait l'expérience du modernisme.* Hymne au soleil, Mozart, les Yeux, le Cimetière de Săpînța, Homo, *autant de textes où se définit et s'affirme le poète dans la phase actuelle. Sa tendance à l'invocation et à l'accumulation, les jeux d'ombre et de lumière, la grandeur des images attestent l'heureux filtrage de visions et de sensations romantiques à travers un prisme lucide mais dépourvu de froideur. On y trouve aussi certains ingrédients abstraits, livresques ou surréalistes, unis en une « exsangue merveille », pour reprendre l'expression du poète. Les projections poétiques se rattachent autant au* Booz endormi *de Hugo, qu'au cygne et au cristal de Mallarmé. Au cœur d'un arbre qui s'ouvre par des vers d'un gigantisme hugolien: « La grotte se trouvait au cœur d'un arbre invisible, / un arbre dans la chair duquel le vent avait sculpté des masques d'anges vaincus », s'achève par une frénésie lucide et tourbillonnante où l'auteur évoque « une pelote de lune folle » et cette « exsangue merveille » dont nous venons de parler. Les vers de Vasile Nicolescu conjuguent une ivresse intellectuelle raffinée et une imagination débordante allant jusqu'à une éloquence troublante. Les exemples les plus typiques nous en sont fournis par* Excelsior: « *Dans les grottes nous cherchons les voûtes sur les âmes, / le bond élastique des visions, / la flèche qui se fiche dans la rétine du destin, / la poussière sacrée des éons* ».

*Dans le cycle intitulé* Vitraux, *sorte de carnet de notes prises au cours d'un voyage en France, la vision finale de* la Parabole du Feu *penche vers la culture émotive et formelle. Parfois, comme dans* Transfiguration, *les vers dénotent un élan presque mystique, avec des réminiscences de Francis Jammes. Nombre de poèmes flottent dans l'éther sublime du grand symbolisme français. La calligraphie, souple et pleine d'assurance, des notes du poète roumain est remarquable par une adhérence singulièrement précise à l'objet de ses sensations françaises.*

*Entre les premières et les dernières pièces de la plaquette se trouve un certain nombre de courts poèmes qui me paraissent exprimer avec moins de bonheur les vertus de Vasile Nicolescu, lequel est avant tout un intuitif. Sa nature est expansive sans être nullement primaire, car elle assimile les ferments d'une culture poétique extrêmement raffinée. Nous en trouvons le témoignage indirect dans* la Parabole du Feu, *qui comporte dans sa structure, pour ainsi dire, neuf traductions, ou plutôt neuf versions de poètes étrangers. Ces textes — empruntés à Baudelaire, Ezra Pound poète «des livres» par excellence, Stephan Spender, Federico Garcia Lorca, Robert Desnos, René Char, Guy de Bosschère, — s'intègrent parfaitement aux moyens expressifs du poète. C'est avec Desnos et Char que celui-ci. a le plus d'affinités.*

*Dans* la Parabole du Feu *une seule poésie, fort colorée d'ailleurs, constitue une étrange exception. Elle s'intitule* la Licorne. *Un véritable jaillissement de folklore ésotérique roumain — où l'on retrouve les traces de la métaphysique figurative de Blaga, les vers populaires primitifs, filtrés par une vision musicale et lucide — inonde cette poésie qui semble indiquer la voie où s'engage désormais le poète.*

DRAGOŞ VRÂNCEANU

---

EUGEN BARBU :

## L'AVENUE DU NORD

*L'Avenue du Nord est le nom d'une artère de Bucarest, qui contourne une partie de la capitale et traverse aujourd'hui un agréable paysage, le long d'un lac et d'espaces verts, pour rejoindre ensuite la principale voie d'accès dans la ville en venant des Carpates. C'est ici, au mois d'août 1944 — alors que par son insurrection armée la Roumanie quittait la coalition hitlérienne, contribuant d'une manière décisive à l'effondrement de tout le dispositif des armées allemandes du Sud de l'Europe et hâtant ainsi la fin de la guerre — c'est ici, autour de l'Avenue du Nord, qu'ont eu lieu des combats menés par les patriotes et par l'armée roumaine contre des troupes allemandes qui essayaient de pénétrer dans la capitale pour y étouffer l'insurrection. C'est cet épisode qui clôt le livre d'Eugen Barbu, dont le titre est celui de l'avenue de Bucarest mentionnée ci-dessus. C'est ici que la plupart des héros de ce livre se rassembleront, armes en mains, pour défendre, sur un front exigu et qui durera quelques jours seulement, une insurrection à la préparation de laquelle ils ont participé durant les années de guerre, dans l'une des organisations clandestines du parti communiste.* L'Avenue du Nord *est, donc, un nom symbolique, et le roman qui porte ce titre (dont le II^e volume a paru en 1967) s'inscrit sur la ligne de préoccupations plus anciennes de l'auteur.*

*L'ambition d'Eugen Barbu, annoncée auparavant, est, en quelque sorte, une ambition balzacienne, car la suite de ses romans les plus importants* (la Fosse, *1957*, l'Avenue du Nord, *I^er volume 1959*, la Création du Monde, *1964) a l'intention de refaire la chronique du quartier de la Calea Grivitzei. L'axe de composition fourni par la rue où se trouvent les ateliers des Chemins de Fer — qui furent le siège, en 1933, de l'un des plus grands combats grévistes de l'histoire du mouvement ouvrier de Roumanie — est parfois abandonné par l'auteur, mais ses héros agissent tous à l'intérieur de ce périmètre, où ils ont leurs principaux liens d'organisation et leurs principaux liens politiques, dans la clandestinité. L'idée d'une chronique constituée de romans successifs passionne Eugen Barbu. Son roman* la Fosse *illustrait un moment de la vie du prolétariat roumain, immédiatement après la fin de la première guerre mondiale;* l'Avenue du Nord, *c'est la deuxième étape, la sortie de la clandestinité, par l'organisation de l'insurrection armée et le renversement du régime fasciste. Le troisième roman,* la Création du Monde, *construit selon une large alternance de plans et de milieux et avec un accent analytique, nous fait retrouver l'image de certains des héros de* la Fosse, *devenus membres du mouvement révolutionnaire dans la clandestinité et qui prennent une part décisive aux transformations d'après 1944, à l'édification du socialisme.*

*Le cycle jalonne, donc, un chemin unitaire dans la pensée de l'auteur.* La Fosse *est l'œuvre la plus réussie par les tableaux pittoresques qu'elle nous donne de l'époque et par sa manière de surprendre certains tempéraments, certaines natures d'un dynamisme caractéristique.* L'Avenue du Nord, *composée, ainsi que* la Fosse, *de toute une série d'épisodes ayant une certaine autonomie, est le plus spectaculaire du cycle. C'est l'histoire, que l'on suit avec angoisse, du combat mené par les communistes contre la guerre fasciste et en vue de la préparation de l'insurrection armée. L'objectif de l'auteur (objectif au sens cinématographique, domaine bien connu d'Eugen Barbu, auteur de plusieurs scénarios) change brusquement, passant d'un épisode enveloppé par la brume de l'action conspirative à un autre, construit de la même manière, d'après la tradition classique du genre. Nous assistons à une cascade de poursuites acharnées et d'évasions au dernier moment, palpitantes et dramatiques; c'est un vrai torrent d'actes audacieux accomplis avec abnégation par les héros, pour s'organiser, se défendre et s'entraider, pour se procurer des armes, des refuges, et aussi pour résister aux interrogatoires ou dérouter leurs poursuivants. La signification générale de toutes ces actions converge vers l'idée d'un vaste plan de combat, coordonné par le cerveau du mouvement, qui se trouve en dehors de l'investigation directe du volume, mais qui est présent indirectement par des personnages comme Dumitrana et Comşa, chefs du noyau de combattants.*

*L'œuvre, qui a aussi la valeur d'un document social et historique, illustre le rôle de l'armée dans la préparation et le déroulement de l'insurrection du mois d'août 1944, la valeur des initiatives qui sont parvenues à mettre souvent en défaut (et à paralyser en fin de compte) les commandements hitlériens en Roumanie. Elle nous fait aussi*

*assister à l'évasion de certains chefs communistes des camps de concentration pour détenus politiques, etc. Tous ces épisodes sont développés selon les conditions requises par la littérature d'imagination et adaptés au mode spectaculaire où la narration épique et le dialogue ont pour but de suppléer à d'autres voies d'investigation des héros, ou de communiquer leur vie intérieure, leurs problèmes de conscience, leur évolution. Ces héros sont différenciés surtout par l'action dans laquelle ils sont engagés, par leur position dans le cadre du mouvement, par leurs biographies et leurs tempéraments. Dumitrana, Ina — sa femme, Mareş, le sous-officier Tomulete, Dobre (le plus pittoresque d'entre eux, un vieillard plein de sagesse populaire), Comşa, Tereza, l'étudiant Niculescu, etc., sont des figures dont la présence en scène est continuelle et dont on ne sait s'il faut les classer dans la catégorie des héros principaux ou secondaires, car ils sont tour à tour les protagonistes d'épisodes mémorables et demeurent en notre souvenir associés aux phases spectaculaires dans lesquelles ils se trouvent engagés, cernés par des périls qu'ils savent vaincre avec une admirable maîtrise. De ce point de vue, l'œuvre bénéficie de l'expérience acquise par toute une littérature du genre. Non moins remarquable est la peinture chargée de ceux qui poursuivent les héros — les représentants des forces de répression du régime fasciste qui s'effondre — toujours les mêmes, ainsi que dans un feuilleton cinématographique des plus captivants.*

MIHAÏ GAFIŢA



PAUL SCHUSTER:

## CINQ LITRES DE TZOUÏCA *

*Prosateur fécond, Paul Schuster appartient au groupe d'écrivains de langue allemande déployant leur activité autour de la revue « Neue Literatur », ainsi que dans les colonnes du journal « Neuer Weg », tous deux paraissant à Bucarest. On peut dire que jamais, et sous aucun régime, la minorité allemande de Roumanie n'a produit autant d'écrivains qu'actuellement. Et aussi que jamais ces écrivains n'ont été plus préoccupés de définir clairement leur personnalité, que jamais ils n'ont fait de plus grands efforts pour nouer des relations mutuelles avec l'ensemble des milieux littéraires roumains, tout en cherchant de manière multiforme et, en premier lieu, de façon concrète et historique, à bien délimiter leur création de celle de la production littéraire allemande en général.*

*En conséquence, une foule de traits sont transmis par les anciennes générations aux plus nouvelles, depuis l'œuvre du regretté Oskar Walter Cisek, par exemple, jusqu'à la toute dernière signature figurant dans l'anthologie des jeunes écrivains de langue allemande, intitulée* 18 Ich — ein Wir! *(18 Moi — un seul Nous !) que l'on doit, d'ailleurs, aussi à Paul Schuster. Une nouvelle analyse de l'histoire — surtout d'une histoire récente, comprenant les événements de la seconde guerre mondiale — peut être considérée comme le problème-clé de tous ces auteurs.*

*En ce sens, la personnalité de Paul Schuster est des plus caractéristiques. Ayant débuté par une longue nouvelle,* le Diable et la demoiselle du couvent, *il est l'auteur de plusieurs recueils de récits* (Soleil sans rayons, Vieilles choses, lunettes neuves), *d'un admirable micro-roman pour enfants* Yoko et Tadashi *et, enfin, du massif roman intitulé* Cinq litres de tzouïca *(Editions Littéraires — 2 vol.).*

*Conçu comme une fresque de grande envergure, ce livre constitue la monographie d'un village, ou, plutôt, du quartier saxon d'un village de Transylvanie, dont la vie est décrite durant une période de plus d'une vingtaine d'années, commençant au lendemain de la première guerre mondiale. Le héros du récit, Thomas Schieb (ou Schieb Thummes, comme on dit en saxon), rentré chez lui après la guerre de 14—18, commence par se marier et, à ce moment, enfouit dans sa cave cinq flacons contenant chacun un litre de* tzouïca, *avec l'intention bien arrêtée de ne les déterrer qu'à l'occasion du mariage de son premier-né. Cependant, les événements l'empêcheront de respecter sa décision, aussi inoffensive et modestement personnelle qu'elle paraisse. Le roman décrit les circonstances dans lesquelles les cinq litres de* tzouïca *doivent être sortis de leur cachette par suite d'événements pleins de signification. Les vingt années qui s'écoulent apportent une foule de changements dans la vie du paysan saxon, qui a été témoin du démembrement de l'Empire austro-hongrois et de l'Union de la Transylvanie à la Roumanie, suivis d'une période de stabilité relative, interrompue par la crise; ensuite, ce fut le nazisme en Allemagne (où les riches paysans envoyaient leurs fils pour y faire leurs études), enfin les influences et les conséquences de ce phénomène. Le quartier saxon, qui semble être un domaine fermé, s'avère en réalité rattaché par d'innombrables fils au milieu social environnant, ses habitants étant conditionnés moins par leur origine allemande que par leur situation économique, les barrières sociales étant les seules qui ont réellement de l'importance.*

*Il est intéressant de faire, à ce propos, un rapprochement entre Schieb Thummes, le héros de Paul Schuster, et un autre personnage principal de la littérature roumaine contemporaine, Ilie Moromete, héros de l'excellent roman de Marin Preda. Moromete appartient à la même génération que Thummes, qui occupe, lui aussi, une situation en vue dans son village. L'œuvre de Marin Preda se propose, au fond, la même recomposition de la réalité, considérée dans un village du Bărăgan, de sorte que l'on pourrait dire — du point de vue monographique — que les deux livres se complètent. Tout comme Marin Preda, Paul Schuster fait souvent preuve de beaucoup d'humour lorsqu'il tente de démêler le fil logique de la pensée sinueuse typiquement paysanne. Il présente souvent les événements à la manière ironique des chroniqueurs. Voici par exemple un titre: « Chapitre III*

* Eau-de-vie de prunes.

*qui prouve au lecteur l'importance d'une Caisse d'Epargne, raconte les randonnées de Tischer Pitter à travers l'Asie sauvage et s'occupe de la récolte du trèfle... » (Le ton est semblable à celui des narrations historiques de Mihaïl Sadoveanu.)*

*Le style général de Paul Schuster dans* Cinq litres de tzouïca *a soulevé des controverses, mais il représente une position intentionnée. Sans doute, le ton est très différent de l'allemand distingué, le « Hochdeutsch » en usage dans la prose allemande classique, et également autre que dans le parler argotique moderne, rempli des surprenantes inventions d'un Günther Grass par exemple. Il n'en reflète pas moins une réalité: celle d'un langage vivant, tel qu'on le parle dans les villages et les villes à population saxonne de Roumanie. Entremêlant des expressions allemandes archaïques, disparues ailleurs, et des mots d'influence roumaine, le vocabulaire de Schuster est un véritable document; il accroît la sensation de véridique, imprime de l'authenticité au récit, même si cela réclame parfois quelque effort au lecteur non initié.*

*Paul Schuster n'a fait paraître jusqu'ici que deux parties de son roman qui en comporte trois. Mais on peut affirmer dès maintenant que la description du destin de Schieb Thummes, de sa famille et des habitants saxons du village de Kleinsommersberg a été réalisée avec une vigueur parfaite. Cette réussite range l'auteur de ce livre parmi les plus intéressants prosateurs de langue allemande de Roumanie.*

MIOARA CREMENE

## ZOLTÁN VERESS: SEPTEMBRE
## JÁNOS SZÁSZ: LA RÉPONSE

*Avant son roman* Septembre, *le jeune écrivain de langue hongroise Zoltán Veress était plutôt connu comme auteur de livres pour enfants et de reportages. Récemment paru en version roumaine (Editions Littéraires), ce roman, écrit alors que son auteur n'avait pas encore trente ans, surprit les lecteurs par son étonnante maturité — par la vigueur de son architecture aussi bien que par la profondeur de ses dimensions psychologiques.* Septembre, *qui n'évoque en fait que la moitié ou, plus exactement, seize jours d'un certain mois de septembre, est divisé en chapitres dont chacun relate successivement un jour de la crise intervenue dans le ménage des époux Kolozsi. Deux points de vue principaux alternent — celui de Józsi, ingénieur en constructions, enlisé depuis le début de sa carrière dans un bureau où il se borne à contrôler les projets des autres, et celui de Margit, professeur d'Université et chercheur à l'Institut de Physique atomique, personnalité en ascension dont l'horizon s'élargit chaque jour, et qui n'arrête pas de surpasser son mari, autant sous le rapport des capacités intellectuelles que sous celui de l'importance sociale. Józsi quitte son foyer, s'offrant à remplacer, un mois durant, comme chef de chantier, l'un de ses camarades, vieil ami et condisciple à la faculté. Les motifs de cette évasion ne lui sont pas complètement clairs, jusqu'au moment où il est empoigné par la fièvre de la vie de chantier, jusqu'au moment où il rencontre la tentation dans la personne d'une jeune fille de vingt ans, Ilonka, et surtout jusqu'au moment où il devient conscient que — malgré les années gaspillées comme rond-de-cuir — il est encore capable de faire du bon travail d'ingénieur. Ce n'est que sous l'empire de ces multiples raisons qu'il est amené à comprendre les principes du complexe d'infériorité qu'il avait à l'égard de sa femme, sa douce et timide compagne d'autrefois.*

*A son tour, la femme ne commence à se dégriser qu'après le départ de Józsi, lorsque la séparation commence à lui peser, qu'elle en redoute la durée ou même une séparation définitive. Ce réveil provoque en elle de profonds et graves remous: sa vie sentimentale rendue banale par la force de l'habitude et presque inhibée par le peu d'attentions dont elle faisait l'objet, par la concentration exclusive de Margit sur ses préoccupations professionnelles et scientifiques, se trouve soudain déséquilibrée. L'austérité de Margit s'effrite du jour au lendemain, ses sens sont en proie à une nouvelle fièvre, inconnue d'elle. Et c'est ainsi que — en dépit d'une sévère censure morale, d'un prémonitoire sentiment de culpabilité, Margit tombera victime d'un séducteur, le professeur Böhm, dont l'auteur campe un excellent portrait, celui d'un personnage où s'amalgament l'intelligence et l'imposture, les dons intellectuels et l'amoralisme, la tenacité et la ruse. L'alternance des deux principaux plans du roman — élaborés avec une minutie et une précision analytiques témoignant d'une fréquentation assidue de maîtres du genre, de Proust et Joyce jusqu'à Thomas Mann — ne constitue cependant pas une architecture assez raffinée, ni pour l'exigence manifestée par le jeune prosateur, ni pour l'image kaléidoscopique du monde où il désire situer ses principaux personnages. C'est pourquoi, à part toute une galerie de personnages auxiliaires intéressants, il crée encore trois autres figures subtilement analysées: dans l'immeuble qu'habite l'ingénieur Kolozsi, durant son affectation temporaire, se trouvent plusieurs locataires parmi lesquels la famille de la jeune fille dont il est amoureux. Ilonka a un frère, inséparable d'un ami, comme lui au seuil de la puberté; tous deux à lâge des grandes aventures imaginaires, ils sont avides de connaissances. Le désir d'évasion des deux jeunes gens vers des horizons exotiques est si incandescent qu'ils en viennent à obliger — sans s'en rendre compte — leur vieux voisin, un modeste retraité, honnête petit-bourgeois sans prétentions qui, de sa vie, n'a jamais fait le moindre voyage, à leur raconter ses aventures imaginaires dans le vaste monde, en Egypte, en Espagne durant la Guerre civile, au Brésil et au Paraguay. Le monde fictif et plein de poésie des enfants et du vieillard s'entrecroise constamment avec celui, réel, de Kolozsi et d'Ilonka, lui prêtant, par contraste, des contours encore plus accentués.*

*Au bout de ces seize jours durant lesquels les personnages passent par d'importantes métamorphoses, Margit brise son orgueil et avoue à Józsi sa propre chute. Epuisant jusqu'à ce chapitre final l'énoncé des données et des ressorts spirituels de son héros principal, l'auteur — à l'instar de Mar-*

*git — abandonne la solution, donc les décisions pour l'avenir, à la latitude de celui-ci. Maître dans l'art d'enchaîner les événements, Zoltán Veress a également trouvé le style approprié. Son roman comprend d'amples périodes, ponctuées par le rythme des idées, du raisonnement des personnages, où interviennent, de temps à autre, des accents affectifs, véritables taches de couleur, génératrices de climat.*

★

La Réponse *de János Szász, livre écrit dans un esprit plus traditionnel, est un roman ou, plus exactement, une nouvelle épistolaire unilatérale. Les lettres sont dues au jeune chimiste Kilián que sa femme vient de quitter. Cette crise conjugale a un motif assez fréquent: l'accaparement exclusif de l'un des époux par ses problèmes professionnels. Cependant, ce qui constitue une surprise pour le lecteur c'est d'apprendre que cet « excès » a une cause de nature intime: Kilián se consacre avec une passion absorbante à la synthèse organique, négligeant sa sensible épouse, parce que ses recherches sont menacées par des intrigues auxquelles se livre l'ancien fiancé de sa femme, que celui-ci a abandonnée au moment où son beau-père en perspective venait d'être démis de ses fonctions de directeur d'usine. De ce mécanisme moral, de cette chaîne causale, allant du fait intime au problème social pour revenir à nouveau au premier, Kilián était en quelque sorte conscient, de façon latente, mais l'orgueil l'a empêché de se confesser à sa femme. Cet obstacle a déterminé un refroidissement graduel de ses rapports avec elle, à mesure que l'ambition de gagner la bataille pour son invention l'absorbait toujours davantage. Mais lorsque la crise éclate, il se voit contraint aux aveux. Dans plusieurs lettres, adressées en premier lieu à sa femme, mais aussi à sa belle-mère, à son père et même à un ami, Kilián se confesse avec une franchise croissante, découvrant petit à petit les divers aspects de sa personnalité désorientée. L'auteur ne nous permet de connaître directement aucune des réponses reçues, si ce n'est, par ricochet, grâce à une seconde lettre du héros adressée à la même personne. Seules les lettres envoyées à celle qui constitue l'autre pôle du conflit — sa femme — demeurent toujours sans réponse. Pourtant à la fin nous apprenons qu'elle s'est tout de même décidée à lui écrire, lui promettant de rentrer au foyer pour tenter de renouer leur amour de jadis. Le monde intérieur du héros souffre d'une simplicité apparente, concordant avec la monotonie d'une correspondance unilatérale. Cependant, le lecteur finit par se convaincre que tout n'est, en somme, qu'un jeu ironique, au centre duquel se trouvent des jeunes insuffisamment formés pour la vie, qui ne sont pas encore parvenus à se créer un équilibre. Pour eux, les problèmes les plus simples se compliquent et les solutions les plus à leur portée prennent l'aspect de finalités mélodramatiquement désirées. De ce point de vue-là, le livre de János Szász représente une réussite de la prose satirique roumaine.*

IVAN DENEŞ



ROMULUS VULPESCU:

## PROSE

*Le protéisme artistique de Romulus Vulpescu tient à son tempérament et en même temps à une incontestable intellectualité: vitalité, frémissement existentiel, mais aussi obsession de l'ubiquité spirituelle, de la maîtrise du langage, poussé qu'il est par le désir de s'exprimer totalement. Son inquiétude de pèlerin constamment attiré par d'autres horizons est due à sa confrontation avec l'ineffable, qui lui vaut de s'enrichir constamment, ses tribulations proviennent de son besoin de s'arracher à tout mythe. Concluante en ce sens est la confession — qui le caractérise — du morceau* la Persévérance est la clé du succès. *Avec sa malice coutumière, le conteur se croit en possession d'une arme lui permettant de chasser les imposteurs des différents domaines de la connaissance. « ...En même temps — en dépit de la rigueur germanique qui avait présidé à ses études et de ses connaissances étendues dans de nombreux domaines — il avait conservé intactes les zones d'une puérilité inconsciemment surréaliste, et sa fantaisie s'en donnait à cœur joie... » Le contact direct et hyperlucide avec la réalité fait naître chez le personnage (et chez l'auteur) la nostalgie de l'évasion dans l'imagination, pendant que cette dernière, «la transcendance », le persuade que la réalité, l'existence objective surpassent toute imagination. Pose intellectualiste ou incompatibilité avec les catégories cristallisées du temps? Que Romulus Vulpescu soit ludique avec une candeur puérile, cela il l'avoue presque lui-même. Ses avatars intimes, il les vit « en jouant ». C'est là sa manière de s'objectiver: devant le miroir, pour réprimer ses tentations mélodramatiques et pour surveiller lucidement sa gesticulation, pour différencier le durable de l'éphémère. Dans* Dialogue sur les miroirs, *l'autocontemplation tendue, l'examen du moi témoignent d'une méthodologie susceptible d'identifier des valeurs certaines: « Les miroirs sont des réservoirs d'images successives se superposant chaque jour. Au propre, une espèce de fichier rempli de fiches transparentes qui composent un monde authentique à partir de fractions de temps immobilisé, réel. » Commencée comme un jeu, la pantomime devant le miroir révèle de façon inattendue une philosophie de la durée.*

*Le thème du volume, repris obstinément dans d'innombrables variantes, est donc « le facteur temps » (c'est, d'ailleurs, le titre de l'un des récits), argument suprême de la lutte mais tout autant du renoncement, de l'égarement et de l'incertitude. Nous assistons aux tourments de l'existence individuelle, tentée par la durée et en même temps intimidée par l'impossibilité de sa mise en valeur; car la donnée qu'est l'existence humaine — semble avouer le prosateur — n'implique pas nécessairement la suggestion d'une option pour l'une ou l'autre essence; celle-ci doit être décantée par la liberté des confrontations avec l'extérieur. L'obsession de la réclusion (symbolisée dans* le Facteur

temps *par un cachot de prison), de l'aliénation de l'homme à l'égard de la réalité et, implicitement, de sa propre condition, ne pourra être surmontée qu'en conjuguant la liberté de conscience avec son affirmation dans un essence supérieure identique. Il nous semble évident que — dépassant l'aventure surréaliste — Romulus Vulpescu retient cependant la vérité du jaillissement de l'art à la limite du conscient et de l'abyssal; il fait, en même temps, un pas en avant à la recherche de certitudes éthiques.*

*Il est tentant de rapprocher les essais de Romulus Vulpescu de la prose de Raymond Queneau. Non seulement parce que Raymond Queneau a publié lui-même un volume intitulé* Exercices de style, *ou parce que, dans* les Temps mêlés, *il reprend trois récits sous forme de poème, de prose, de théâtre (nous trouvons aussi dans le livre de l'écrivain roumain l'essai, la prose sous forme de poème, le théâtre), et non seulement parce que l'humour noir de Vulpescu évoque les mêmes origines, de Jarry à Max Jacob. Il s'agit de quelque chose de plus: comme Queneau, Vulpescu semble persuadé que: « L'humour est en même temps l'unique écho reconnaissant la voix du néant », repoussée pourtant par voie d'exorcisme. Il faut, pour réaliser la plénitude de la vie, posséder l'humour de s'en détacher. Chez Queneau, le langage s'hypertrophie, devenant, au lieu d'un moyen d'expression, la réalité même de l'œuvre — raison pour laquelle sa prose, comédie du langage, est un « exercice de mots » ininterrompu; les exercices de Vulpescu sont, par contre, des formes dissimulant certains problèmes de contenu. Loin de parodier* les Temps mêlés, *où le sujet est négligeable, ici les narrations véhiculent des idées troublantes. Mentionnons, par exemple, un récit attribué sarcastiquement « au style fleuri » et portant le titre allusif d'*Erreurs mineures mais fatales. *Hyperbolisant des allusions à des sujets célèbres tels que* les Mouches *de Sartre ou* la Peste *de Camus, Vulpescu touche au domaine de l'attitude civique: un greffier, qui, depuis trente-quatre ans, transcrit des condamnations à mort ou à la détention perpétuelle, est condamné à son tour, pour une erreur dans les écritures, à une exécution crapuleuse. Malgré ses avertissements, selon lesquels, si on l'exécute, son corps mettra en liberté toutes les mouches potentielles des charognes des condamnés à mort dont il a enregistré le nom, envahissant et suffoquant l'humanité, le vieux prophète, au destin de Cassandre, est découpé en six morceaux et laissé plusieurs jours devant le Tribunal. Ses prévisions se réalisent et l'humanité supporte les conséquences du fléau déchaîné. Ce récit est une fable des erreurs tragiques, apparemment sans importance, image grotesque de l'arbitraire inhumain et de l'intolérance aveugle; car, lorsqu'il s'agit du destin de l'humanité, toute erreur, aussi insignifiante soit-elle, est condamnable. Non moins remarquables sont ses brèves pièces de théâtre* (le Courrier du soir, Un brave homme, la Robe), *facilement adaptables à la scène, en dépit de leur tour elliptique.*

*Essayiste ou poète, dramaturge ou prosateur, journaliste passionné et fin intellectuel, Romulus Vulpescu se meut toujours dans une actualité ardente et polémique. Sa condition artistique, se trouvant spontanément dans les zones de l'authenticité, se compose des essences d'un humanisme capable d'allier la lucidité sceptique à la vitalité de la connaissance synthétique, l'intuition insondable du créateur à la vigilance rigoureuse de l'érudit. Ainsi,* les Exercices de style *se trouvent être le kaléidoscope d'une conscience inquiète, toujours à la recherche de la vérité.*

VLAD SORIANU

---

CONSTANTIN CIOPRAGA:

## PORTRAITS ET RÉFLEXIONS LITTÉRAIRES

Les Portraits et réflexions littéraires de *Constantin Ciopraga (Editions Littéraires) contribuent utilement à l'œuvre critique visant les valeurs littéraires roumaines. Ce livre ouvre d'amples et cohérentes perspectives sur les œuvres de plusieurs écrivains de valeur qu'il nous permet de mieux comprendre et nous fait percevoir plus aisément certaines idées et formes littéraires signïficatives pour le développement même de la littérature roumaine. L'auteur consacre particulièrement son attention à plusieurs écrivains réputés; il opère dans leurs œuvres des coupes verticales ou horizontales afin de décrire les éléments dont se compose leur univers artistique. Constantin Ciopraga sait allier les analyses aux synthèses critiques avec le scrupule de l'historien littéraire; aussi la plupart des études réunies dans ce volume sont-elles singulièrement profondes. Pour apprécier l'œuvre d'un auteur il tient compte de ses dimensions et de ses virtualités intrinsèques, de ses valeurs esthétiques, non sans la plonger dans une ambiance précise, en se fondant sur les données de l'histoire de la littérature et sur un ample système de références. Constantin Ciopraga établit ainsi certaines correspondances entre le plan national et le plan universel de la littérature et découvre des filiations entre certains écrivains roumains lors même qu'ils appartiennent à des familles spirituelles fort différentes. L'identïfication de pareils liens littéraires permet au critique de distinguer une certaine parenté entre des termes tels que « nuit du souvenir » dans Eminescu, et « chant du souvenir » dans Sadoveanu, témoignages de réalités esthétiques propres à l'univers artistique de ces deux écrivains. C. Ciopraga fait à ce propos une remarque suggestive: « pareille à l'harmonie d'Eminescu, la musique de Sadoveanu crée de larges échos lunaires; de la réalité au rêve, tout est mirifique et somptueux, et l'homme est entouré d'un halo de légende ». Dans un substantiel essai intitulé « Filiations: Eminescu et Sadoveanu », l'auteur tente de faire de nouveaux rapprochements entre l'art visionnaire des deux écrivains, ainsi qu'entre leurs descriptions de la*

*nature et la résonance qu'y trouve le sentiment du temps et de l'histoire. L'auteur tire parti des prestigieuses études de George Călinescu et de Tudor Vianu pour enrichir son analyse des éléments formant l'univers artistique du poète d'*Hypérion *(« Couleur et musique dans la poésie d'Eminescu »). Sur la palette du poète, remarque-t-il, dominent les tons lumineux qui, plus d'une fois, se substituent « aux profils, deviennent métaphores et suggèrent une présence ». A ses yeux, la technique chromatique d'Eminescu rappelle parfois celle des fresques roumaines anciennes. Les vertus d'analyste et la puissance de synthèse du critique brillent avec éclat dans son étude sur l'univers de Sadoveanu où il souligne les ressorts et les particularités de cet art de l'évocation dans lequel l'écrivain était passé maître. Constantin Ciopraga distingue le génie propre à ce prosateur, son « aptitude à se manifester sur plusieurs registres avec une vision intégrale de l'existence », sa « réceptivité directe aux objets », son « énorme puissance de représentation ». Il montre que les interférences de certaines modalités subtiles rendent « ses évocations symphoniques » et que leur centre de gravité — le paysage — loin de n'être qu'un « simple décor sonore, se transforme en personnage ».*

*L'auteur ne s'intéresse pas moins aux influences subies par les écrivains et insiste sur tels facteurs qui, à un moment donné, infléchissent ou préfigurent leur orientation esthétique. Aussi se garde-t-il d'omettre un grand nombre d'opérations préliminaires, pour expliquer avec fruit certaines virtualités et certains tournants. La surprise produite en 1933 par la parution du roman* Adela *du critique Ibrăileanu ne semble plus justifiée si l'on connaît à fond l'œuvre du mentor de « Viața Românească ». De minutieux arguments viennent étayer cette affirmation (« G. Ibrăileanu, créateur littéraire »): dans le « lyrisme » de l'œuvre critique d'Ibrăileanu, C. Ciopraga voit le « caractère dominant de sa personnalité », sensible dès ses premiers écrits et manifeste, si l'on suit la filiation de plusieurs de ses aphorismes, dans des œuvres de transition* (Souvenirs *et* En contemplant la vie) *qui préparent et créent l'univers troublant, l'ambiance « fin de siècle, discrète, élégiaque et nostalgique » d'*Adela, *ce roman où « cerné par un trait de douce et secrète lumière » se profile la personnalité profonde de l'écrivain.*

*Selon C. Ciopraga l'esprit de la littérature moderne se définit par « l'expansion de la personnalité créatrice, secouant la tutelle des contraintes esthétiques, en un mot, l'affirmation, au moyen de l'art, de l'homme accordé à son époque », ainsi que par sa réceptivité aux « suggestions vivantes de la tradition ». L'auteur saisit avec finesse l'idée que « la tradition et l'esprit moderne doivent former un* legato, *les interférences garantissant la solidité des futurs édifices ».*

ADRIAN ANGHELESCU



MIRCEA MALIȚA :

## REPÈRES

*Dans la littérature roumaine consacrée aux impressions de voyage, le volume* Repères *de Mircea Malița (paru aux* Editions Littéraires *en 1967) se distingue par une particularité imprévue. Ainsi que nous le suggère le titre avec finesse, il s'agit ici de voyages statiques. Depuis Dinicu Golescu et disons jusqu'à Mihaï Ralea, ce genre a eu dans la littérature roumaine un caractère généralement subjectif, allant du pittoresque violent de curiosités élémentaires aux raffinements d'une perception tout à fait moderne. Mircea Malița, quant à lui, vise à réaliser des panneaux objectifs. Le caractère intime de ses notations s'en trouve visiblement atténué. L'auteur foule les lieux qu'il décrit avec les pas de l'esprit. La tension du sensationnel, l'aventure personnelle, le cèdent ici à une tension d'une espèce différente, qui élimine les arabesques du hasard, les légers étonnements, en faveur d'une attitude contemplative élevée. Sans doute, les lieux qu'il nous présente ne sont pas créés par l'auteur; ils existent par eux-mêmes, tels des latences de la culture, et ce fait constitue le fondement de leur évocation. L'auteur recompose les paysages avec une désinvolture supérieure nourrie par une information à la fois riche et succulente. On dirait que c'est le monde qui passe devant ses yeux et non pas l'auteur qui passe à travers le monde. C'est une posture philosophique mais aussi une démonstration littéraire. Cependant, sur le fond de cette attitude, on perçoit le travail d'une volupté associative, qui vise à articuler certains éléments choisis parmi une multitude de possibilités. Reconstituer l'invisible, un monde à peine soupçonné, est une autre ambition artistique de l'auteur. La géographie et l'histoire ne sauraient nous servir que de simples fiches pour une encyclopédie, tandis qu'ici bruissent les phantasmes d'une vie révolue. Mircea Malița subit en permanence la fascination du temps historique.*

*En vérité, il semble que le prétexte des* Repères *soit bien plus le temps que l'espace. « Les monuments ont quatre dimensions. Trois d'entre elles, physiques et évidentes, nous sont rappelées par le guide, alors qu'il indique au visiteur: En avant, à droite, ou montez l'escalier. Mais ce qui est bien plus révélateur, c'est la quatrième dimension: celle du temps. » C'est sous le signe de ces mots, écrits au début du livre, que l'on peut situer presque tous les autres chapitres. Les impressions fondamentales sont celles de la culture, et la culture elle-même est une expression du temporel. Jouissant de certaines intégrations ou désintégrations, de l'approche ou de l'éloignement de l'objet choisi, Mircea Malița ne perd pas de vue l'ensemble, gardant toujours la possibilité d'inclure les considérations les plus diverses en un tout organique, par une élégante volute. Par exemple, en parlant de Versailles, l'écrivain souligne: « ... un monument français, surtout l'un de ceux qui ont été créés à l'époque de*

*l'épanouissement du rationalisme, doit être compris en premier lieu en sa totalité, d'un angle extérieur propice, d'où les détails ne sauraient gêner une vue d'ensemble. » Cette précaution adoptée, l'auteur peut s'abandonner au gré de considérations latérales, toujours intéressantes, et dont la capricieuse ramification s'agence autour d'un axe élastique et ferme en même temps. Par exemple, en contemplant le célèbre château, il affirme qu'il se laisse conduire par des règles cartésiennes, tout en se permettant une petite parenthèse sentimentale: « L'air froid de l'hiver peut être plus propice à la contemplation de ce monde classique qu'un printemps sentimental.» La façade du château lui fournit la révélation « intacte et pure » du vers alexandrin. Par un léger déplacement du sujet, il fait certaines observations sur le classicisme français, qui, en dépit des canons, n'en est pas moins capable « de déclencher des tempêtes de l'âme ». L'auteur se laisse aller encore à la confession lorsqu'il nous rend compte d'un spectacle moderne de « Phèdre », qui électrise le public grâce aux modulations de la voix de Marie Bell, « l'une des plus grandes tragédiennes de notre époque ». D'où cette conclusion esthétique: « Il est possible — me suis-je dit — que, dans l'impérieux agencement des formes qui n'admettent aucune déviation, se produise un phénomène de distillation du contenu, qui en sort plus pur et plus concentré. » Après toute une série de paysages descriptifs, nous pouvons lire une reconstitution suggestive de l'atmosphère à la cour des Bourbons, où s'insinue discrètement l'anecdote historique. Nous apprenons ainsi que Louis XIV affectionnait le château « parce qu'on trouvait des lièvres et des perdrix aux alentours ». Une teinte ironique ôte toute pédanterie aux informations données: « La devise de Colbert était: „Le Roi parfois, la patrie toujours". Mais, puisque Louis XIV affirmait „L'Etat, c'est moi", la devise aurait pu être simplifiée. » Un autre procédé, fréquemment employé, consiste à rapporter les événements à l'histoire roumaine. L'auteur nous dit ainsi, qu'alors que le roi de France bénéficiait de la messe en l'honneur des évêques, en sa qualité de successeur des apôtres, « chez les Roumains, l'institution princière était moins hiératique et le Métropolite n'apportait la sainte onction au prince qu'après décision du conseil des boyards ». La fin de cet essai comporte un caractère de large généralisation, une sorte d'accolade pour toutes les digressions antérieures: « Le château de Versailles nous rappelle que la France apprécie en sa politique cet élément culturel et rationnel qu'elle a constamment mêlé à son message adressé au monde. » La technique que nous avons essayé d'analyser ici, en nous fondant sur un seul chapitre, est valable pour toutes les autres notations de voyage de Mircea Maliţa (Rome — le Château d'Hadrien, Moscou — le Kremlin, l'Anderlecht d'Erasme, l'Anvers de Rubens, la Genève de Jean-Jacques Rousseau, le Château de Potsdam, ainsi que les « Repères américains »).*

*Le volume* Repères *a pour fondement, ainsi que nous l'avons fait voir, un sentiment très vif de l'histoire. Mais le remplacement de la géographie par l'histoire émane du principe de la représentation du temps par l'espace, c'est-à-dire pour nous exprimer d'une manière poétique, d'une certaine peur de l'abstraction. Le mathématicien de formation qu'est Mircea Maliţa a été vaincu cette fois par l'humaniste qui loge en lui.*

GHEORGHE GRIGURCU



## COURRIER

### POÉSIE

Une tradition prestigieuse du lyrisme roumain, qui va de Mihaïl Eminescu à Lucian Blaga, Tudor Arghezi et Ion Barbu, est celle qui prend sa source dans l'inspiration issue des jours obscurs, malaisément déterminables, de l'être, là où la vie et la mort, le rêve et la réalité, le temps historique et la durée cosmique se confondent. Cette tendance, qui s'exprime de préférence au moyen de symboles et de mythes d'essence folklorique ou encore par des inventions propres à l'auteur, est encore vivante sous la défroque moderne et ne laisse pas d'inscrire de nouveaux noms sur sa liste. Parmi ces derniers, l'un des plus intéressants est celui d'un... prosateur. Il s'agit de Ştefan Bănulescu, déjà fort connu dans son domaine et lecteur passionné d'œuvres appartenant au genre dans lequel il vient de débuter et dont il a pratiqué assidûment les aspects folkloriques. (Il a d'ailleurs fait paraître un recueil de textes populaires inédits qu'il a copiés de sa main.) Dans ses *Chants de la plaine* (parus aux Editions Littéraires) il applique à la poésie les attributs — lyriques, au fond — qui le singularisent en tant que conteur: l'acuité presque hallucinante des sensations, l'ambiance à moitié fabuleuse, la magie des rituels archaïques. Ses ballades — fausses ballades comparables à ses récits pseudo-épiques — ont pour décor la plaine du

Danube. La couleur locale disparaît assez vite. Les éléments précis du paysage acquièrent des proportions chaotiques; quant aux données temporelles, concrètes, historiques, elles deviennent de vagues points de repère, de simples signes marquant quelque époque immémoriale qui nous fait songer à l'éternité régnant avant le commencement du monde. La terre et le ciel se rejoignent pour ne plus former qu'une seule et immense plaine; le jour et la nuit sont si près l'un de l'autre, que la lumière et les ténèbres, compactes comme des entités matérielles, se trouvent à portée de notre main. A l'horizon paraissent par intervalles ces outardes qui, de nos jours encore, peuplent la région. Leur allure solennelle et mystérieuse leur confère l'apparence de créatures de légende. Les eaux sont semblables à des organismes primitifs. Les règnes s'étendent au petit bonheur, à croire que rien ne peut arrêter l'accroissement de la faune, de la végétation et des minéraux, et se mêlent en un immense chaos. L'herbe pousse à la fois « sur les étoiles et à mes talons ». Les indigènes, de proportions gigantesques, possèdent des vertus à leur mesure, ainsi que la faculté de ressusciter, ou plutôt de ne pas mourir entièrement. (Un des héros, tombeur de filles renommé, s'incarne à plusieurs reprises en un imposant fantôme, qui, à chacune de ses morts, abandonne quelque partie de son corps—main, pied—ou bien ses vêtements, comme unique concession faite à sa condition de terrien.) La voix des évocations soupire pourtant sur des notes élégiaques et ce tissu de merveilles se déchire par endroits pour faire apparaître l'image brutale des choses telles quelles, enserrées dans une matière opaque, terne, sur laquelle passe le souffle de la mort. C'est là une manière de nous dire que tout cela est la projection d'une époque engloutie ou bien définitivement oubliée. Mais les débris de tant de siècles sont enfouis dans les replis du présent, comme les ruines archéologiques ou comme les souvenirs au fond d'une âme qui aurait perdu la mémoire de son propre passé. Ces *Chants de la plaine* sont des lamentations sourdes et ininterrompues sur une chimère, et font songer aux chants funèbres chers à l'âme populaire. Sorin Mărculescu, un vrai débutant dans toute l'acception du terme, est, comme Ştefan Bănulescu, assoiffé de mirages. Son *Livre des noces* (paru aux Editions Littéraires) le prouve mais, à l'encontre de Bănulescu, Mărculescu croit, d'une part, à la résurrection, voire à la durée d'un univers harmonieux, à la plénitude transparente; d'autre part, à la faculté que possède l'esprit de pénétrer jusqu'aux essences. Le retour aux origines ou, pour reprendre un mot du poète, « les noces cosmiques, » ne s'opère que par la délivrance de toutes les contraintes imposées par le corps et, partant, de tout ce qui en nous est tellurique et impur. Programme ascétique, présenté avec ingénuité; s'il prive la poésie de la tension propre à ces revendications, il conserve le charme des élans juvéniles. Le poète aspire certes à l'extase et aux béatitudes spirituelles, mais pour l'heure, sa sensibilité est largement accueillante au flux des sensations organiques qui apportent la joie ou le dégoût; je n'en veux pour preuve que cet assaut livré au corps humain par des légions d'insectes et de fourmis.



Un grand nombre de poètes qui n'en sont encore qu'à leur premier ou second volume chantent la fécondité ou la virginité de la nature, le tumulte ou le spectacle féerique qu'offre l'univers. Citons au hasard, Ovidiu Genaru, à l'innocente euphorie sensuelle *(Nus)*; Marin Tarangul, dont l'écriture raffinée inscrit dans *Trenos* (Editions Littéraires) des images rappelant la peinture sur verre ou la tapisserie, à la manière d'Adrian Maniu; enfin Marius Robescu dont les aquarelles ont la grâce vaporeuse et l'émotion diffuse du style de Ion Vinea. Mentionnons encore *les Paysages du Monde* de Francisc Păcurariu (Editions Littéraires), dont les tableaux enveloppés de brume sont ponctués souvent de réflexions, tour à tour mélancoliques et ironiques.

Poète habile à manier le vers et à pratiquer les genres traditionnels, Emil Giurgiucă, déborde, lui aussi, de vitalité. Ses *Chansons campagnardes*, parues aux Editions de la Jeunesse, confirment les prévisions: il s'engage dans une voie sans obstacles, dégage un optimisme réfléchi et poursuit les buts constructifs de la collectivité. Le lecteur retrouve dans ces pastels rustiques les tons délicats et joyeux, parfois légèrement nostalgiques ou pittoresques, qui lui sont familiers. Le poète a conscience de la solidarité qui l'unit à la foule ainsi que de la continuité qui rattache le présent socialiste à l'édifice du passé. Loin d'épuiser le registre des formes lyriques, les images bucoliques succèdent à l'angoisse quand le poète s'attache à rendre tous les aspects de l'existence. Il n'est pas jusqu'aux poètes au tempérament robuste, prêts à étreindre la vie sans réticences, qui ne se posent — parfois avec les plus grandes précautions — des questions empreintes de gravité; ils cherchent la signification de leurs expériences, expériences défuntes ou attendues avec avidité; ils considèrent d'un œil critique les aspirations qui s'offrent à eux. En dépit de son exubérance insouciante et de ces airs innocemment frondeurs qu'il affiche dans le style prosaïque et « boulevardier » de ses vers, Modest Morariu, plutôt capricieux que passionné, accueille d'un sourire sceptique les illusions d'une adolescence douloureusement prolongée. Dans *Histoire de fantômes* (Editions Littéraires) il y a une sorte de vigilance pleine de sagesse, un refus viril opposé aux tentations et aux prestiges illusoires, qui prouvent que l'auteur a tiré la leçon de ses expériences. Dumitru Mureşan *(la Nébuleuse du crabe*, aux Editions Littéraires), frissonne et se crispe lorsque, pour la première fois, il sent le goût acide de l'irréparable et qu'il découvre à la fois les difficultés de la vie et la vanité des efforts fournis par l'individu isolé. A contempler intensément les scènes de biologie élémentaire qui se déroulent dans le Delta du Danube, saturé de couleurs, de formes et d'arômes il médite sur la signification des choses. Dans cette mêlée implacable et sourde des forces créatrices mues par des impulsions destructrices, le devenir révèle sa vraie nature. La voix fragile que Dan Laurenţiu fait entendre dans *la Position des astres* (Editions Littéraires) n'a pas encore achevé sa mue; on y distingue le tremblement d'un souffle entrecoupé et les plaintes des sanglots étouffés. C'est le gémissement honteux de celui qui, prenant son vol vers les arcanes de cet univers dont la conquête représente pour lui le bonheur idéal, se heurte violemment aux portes verrouillées du mystère. Expression — naïve, il est vrai, —

de ce qu'il est convenu d'appeler les tourments de la connaissance. C'est la même ambition — mieux élaborée pourtant — qui anime dans une certaine mesure Ion Negoïţescu, auteur de *Sabasios* (Editions Littéraires). Celui-ci a placé son premier volume de vers sous l'aile protectrice de cette divinité phrygienne qui n'est autre que Dionysos. Soumis à l'instinct démoniaque de son être, le critique débute dans l'art des vers, moins soucieux de connaître les choses que de plonger dans la plénitude de la vie; s'il veut en découvrir l'aspect ténébreux et abyssal, il veut en goûter aussi la sérénité. Ainsi s'explique l'alternance des exercices exécutés sur la corde — tendue à l'extrême — des sens et sur celle, mélodieuse, du songe purificateur. Exercices, avons-nous dit, car l'auteur — cérébral jusque dans le lyrisme — se livre en réalité à une expérience artistique, à un jeu tragique comprenant des hypostases contraires. Pour reprendre la formule de Matei Călinescu, son confrère en critique et en poésie, disons que son moi porte tour à tour ces masques intellectuels. C'est à cela que les poèmes de Ion Negoïţescu doivent leur élévation spirituelle et la froidure de leurs flammes.

## PROSE

La production littéraire roumaine des derniers mois de l'année 1967 témoigne d'une préférence nette pour les genres traditionnels de la prose, une recrudescence des adeptes de la *mimesis;* les romanciers y présentent des problèmes et des milieux sociaux, relatent des événements et poursuivent des destinées, leurs héros évoquant sinon des caractères classiques, du moins des types représentatifs de différentes catégories sociales, plus ou moins nombreuses. Les œuvres les plus réussies sont dues à la génération d'après-guerre, qui a renouvelé le réalisme critique sous l'influence du réalisme italien, du septième art ou du reportage. Francisc Munteanu, metteur en scène et auteur de scénarios de films, considéré par certains critiques littéraires comme passé définitivement dans le camp des cinéastes, revient à la littérature, avec un roman intitulé d'une manière deux fois significative, dirait-on, *le Retour* (Editions de la Jeunesse). C'est l'histoire d'un jeune ouvrier d'aujourd'hui qui, sorti de prison, où il était entré pour une infraction de jeunesse quasi involontaire, lutte à grand-peine pour recouvrer sa place dans la société et sa confiance en lui-même. Les éléments déclassés qu'il a connus en prison essaient de l'attirer dans leur milieu. L'âme pure du jeune Mihaï hésite entre l'étudiante Ana et la sordide Puşa. Pour finir, le héros se trouve de nouveau mêlé, malgré lui, par suite d'un tissus d'intrigues, à une affaire louche; mais l'auteur a le bon goût de ne pas nous révéler la manière dont Mihaï s'en tire. Francisc Munteanu relate les faits avec simplicité, d'une manière hâtive et brutale, tout comme dans ses films (dont l'un est conçu sur le canevas du *Retour*), ce qui surprend parfois agréablement le lecteur. Un autre cinéaste, Petre Sălcudeanu, auteur et surtout rédacteur de scénarios, déploie lui aussi une activité littéraire assez intense. Cette fois, il est l'auteur d'un roman, *le Navire chargé d'âmes* (Editions de la Jeunesse), qui s'efforce d'échapper au genre livre d'action. Le romancier choisit un milieu très particulier, celui des tuberculeux, et analyse minutieusement les transformations que le régime de sanatorium fait subir à la psychologie de l'homme. C'est la tragédie mystérieuse d'un patient qui entre en pleine jeunesse dans un hôpital dont il ne sortira plus. L'amour, tourmenté par des complexes et par d'inutiles sacrifices réciproques, entre ce jeune homme et l'infirmière qui, elle aussi, a été tuberculeuse, forme le centre du récit qui se déroule sur un plan rétrospectif, relaté par les souvenirs d'un témoin, au cours d'un long voyage en automobile. Le livre est émouvant et représente un notable effort de renouvellement du prosateur. Un troisième roman, *l'Homme descendu sur la terre* (Editions Littéraires), dû à l'écrivain de langue hongroise Ferenc Papp, prosateur doué et persévérant, essaie sous le masque d'un récit d'événements à parvenir au fond contemplatif, analytique, du temps intérieur des personnages. Par suite d'une erreur demeurée inexpliquée, l'ancien aviateur Bela Szorad se voit contraint de chercher une nouvelle situation parmi les hommes et parmi les métiers exercés sur la terre ferme. Son adaptation est difficile, le pilote doit apprendre une navigation nouvelle, occasion pour l'auteur d'opérer des incisions lucides dans la structure sociale et éthique du monde contemporain. Le genre du roman bref, nerveux, qui essaie de revivifier la narration réaliste traditionnelle est abordé avec succès par deux jeunes prosateurs qui, jusqu'à présent, s'étaient spécialisés dans la nouvelle. Il s'agit d'abord de Corneliu Buzinschi, qui, reprenant, dans *les Saints ne se vendent pas à la pièce* (Editions Littéraires), le roman de la petite ville de province, remplace l'action unitaire, chronologique, ainsi que la description minutieuse, par d'alertes reportages psychologiques, donnant une série fort réussie de portraits authentiques, disparates en apparence (des vieux, des hommes mûrs, des jeunes) constituant pour finir une image globale véridique et convaincante. Le second, Corneliu Omescu, insère dans son volume de nouvelles *Adam s'évade* (Editions de la Jeunesse), un petit roman, publié d'abord dans la revue mensuelle « Viaţa Românească » sous le titre *l'Envie.* Il y est question d'un jeune ménage qui, héritant d'une splendide limousine, suscite par ce fait l'envie de leurs concitoyens, dans la petite localité où ils vivent et que, finalement, ils se décident à abandonner. Ce qui est essentiel chez Corneliu Omescu, ce n'est pas la peinture de mœurs, mais l'ardeur avec laquelle il restitue l'atmosphère d'un très jeune ménage contemporain. La lucidité qui a pour but de démythifier et le laconisme analytique ne glissent cependant pas vers le naturalisme ou la psychologie sommaire, et c'est justement en cela que consiste l'art du jeune prosateur.

Par opposition aux efforts « novateurs » des romanciers réalistes mentionnés ci-dessus, Al. Simion, dans *le Pressentiment des neiges* (Editions Littéraires), se fait un plaisir — et c'est là aussi, sans doute,

une profession de foi — non seulement de cultiver la tradition du roman social, mais aussi de s'exercer au roman monographique, sismographe fidèle d'une réalité sociale. La vie de tous les jours des travailleurs forestiers d'une localité située dans le nord de la Roumanie, leurs problèmes professionnels, économiques, de famille, voilà la substance de ce roman qui excelle par une observation minutieuse, le sens des valeurs, la pertinente présentation de la réalité dans ses lignes fondamentales, l'évocation exacte d'une atmosphère et d'une mentalité. Il n'est plus nécessaire de préciser ici que de tels romans ont non seulement leur public, mais aussi leur justification esthétique. C'est ce que démontre encore, bien qu'à un niveau moins élevé, le roman *le Moulin pauvre* (Editions Littéraires) d'un écrivain plus âgé cette fois: Şerban Nedelcu. Ancien instituteur, journaliste et militant sur le plan social à la campagne, Şerban Nedelcu a entrepris d'écrire, il y a une quinzaine d'années, une suite de romans présentant la vie des paysans dans une contrée située au nord du Danube, au cours des dernières décennies. L'intérêt de ses œuvres, qui ont trouvé de nombreux lecteurs dans les campagnes, surtout parmi les intellectuels nouvellement formés dans le milieu rural, réside dans la bonne foi de l'écrivain qui se propose notamment de présenter à ses lecteurs leur propre image, ses œuvres reflétant la vie d'autrefois et la vie actuelle, cette dernière représentant l'idéal pour lequel ils sont invités à opter. *Le Moulin pauvre* est l'histoire de l'ingénieur agronome, de l'instituteur, du président de la coopérative, du paysan qui cherchent à se perfectionner du point de vue technique, social, culturel; en d'autres termes, une histoire qui présente un vif intérêt pour la population actuelle des campagnes roumaines, ce qui explique le bon accueil que ce public réserve au roman de Şerban Nedelcu.

Un autre roman a suscité égelement l'intérêt, c'est *Hôtel Ambasador* (Editions Militaires) dû à Maria Arsene. Journaliste et publiciste chevronné, auteur de plusieurs volumes de récits évoquant la vie et la lutte de la classe ouvrière de Roumanie, Maria Arsene nous donne cette fois une sorte de reportage ample et dramatique sur les quelques journées durant lesquelles, lorsque l'insurrection armée du 23 Août 1944 eut éclaté, les forces nazies de Bucarest (dont le commandement se trouvait à l'Hôtel Ambasador) furent vaincues, chassées ou capturées. *Homicide excusable* (Editions de la Jeunesse), roman véritablement historique, est signé N. Popescu-Bogdăneşti. Dans une ample narration, pleine de détails pittoresques mais ayant aussi la saveur du document authentique, l'écrivain brosse le tableau de la Roumanie en 1918. Ayant débuté sous de sombres auspices (les Puissances Centrales avaient imposé à l'Etat roumain, au mois de février, un traité de paix désastreux), l'année 1918 est marquée, vers la fin, par la victoire qui résulte de la défaite générale de l'Allemagne. Les masses populaires adoptent une attitude radicale, les paysans exigent la mise en œuvre de la réforme agraire promise; les ouvriers les appuient au moyen de grèves. Mais la classe dirigeante organise le massacre du 13 décembre 1918, Place du Théâtre National, qui a pour but de mettre obstacle au processus révolutionnaire. Les actes de décès des victimes du carnage portent la mention « homicide excusable ». Le roman de N. Popescu-Bogdăneşti est une intéressante évocation des circonstances dans lesquelles les classes dirigeantes essayèrent de résoudre les grandes contradictions sociales sous l'égide de cette effroyable formule: « homicide excusable ».



La préférence témoignée à la tendance réaliste, dont nous avons parlé au début, est également visible dans les récentes rééditions de romans. *Francisca* (Editions Littéraires), par Nicolae Breban, *le Triangle* (Editions Littéraires) par Pop Simion, *le Grenier aux souvenirs* (Editions de la Jeunesse) par Ieronim Şerbu, sont trois œuvres amples, où l'observation sociale porte sur la vie contemporaine roumaine; la nouveauté de la vision et des moyens d'expression, ainsi que la valeur artistique de ces œuvres se trouvent à des niveaux sensiblement différents, indiqués par l'ordre même dans lequel nous les avons cités. Parmi les rééditions, il convient encore de signaler les deux volumes d'*Œuvres choisies* (Editions Littéraires) de V. Demetrius (1878—1942), le premier comprenant une sélection de nouvelles et le second les romans *la Jeunesse de Casandra* (1914) et *Monsieur le député* (1921). La prose de V. Demetrius, qui a subi l'influence de Zola, est consacrée à la vie citadine et dépeint de préférence le petit monde des faubourgs, avec des accents humanitaires et une note de satire sociale. Dans la même ligne s'inscrit aussi la réédition très opportune du roman *le Terrain vague aux amours* (Editions Littéraires, Bibliothèque pour tous, 2 vol.) dû à George Mihaïl Zamfirescu. Paru pour la première fois en 1932, cet ouvrage est le premier d'une tétralogie qui avait l'ambition de présenter le monde des faubourgs bucarestois, et dont la dernière partie a paru en 1946, après la mort de l'auteur, sous le titre de *la Barrière*. Mort prématurément, G.M. Zamfirescu (1898—1939), qui fut également un dramaturge connu (*Mademoiselle Nastasia*, 1927), a présenté un tableau coloré et plein de lyrisme de la banlieue de Bucarest. Les romans de V. Demetrius et de G.M. Zamfirescu, bien que très différents quant à leur facture, offrent une image presque complète de ce que fut la vie des périphéries des villes roumaines dans les premières décennies de notre siècle. Les deux éditions sont précédées d'études introductives fort instructives, signées respectivement par Valeriu Râpeanu et Magdalena Feraru.

Et, puisque nous en sommes aux rééditions, précisons que parmi les recueils de nouvelles récemment parus, une place de choix revient à la réédition de la prose d'un poète. Nous voulons parler de neuf morceaux en prose d'Emil Botta, réunis en un volume, *le Fainéant*, paru pour la première fois en 1938 et publié à nouveau par les Editions Littéraires. Ecrits entre 1934 et 1937, ces morceaux n'ont pas bénéficié alors d'une suffisante attention de la part de la critique, tout comme d'ailleurs le volume de vers du même auteur: *le Sombre Avril* (1938). Au bout de trois décennies, on a constaté que ces poèmes en prose, auxquels ne manque pas l'élément épique, et qui ont pour « formule de confession ... la tirade théâtrale », constituent une véritable « monographie des désespoirs d'une jeunesse sans boussole », et sont d'une « frappante originalité » (Ov. S. Crohmălniceanu, dans la préface du volume). La réédition

du *Fainéant* complète donc l'idée que nous nous faisons de la remarquable personnalité littéraire de ce brillant acteur de théâtre qu'est par ailleurs Emil Botta. Il existe d'autres poètes encore qui ont accordé leur lyre pour les accents plus terrestres de la prose. Ainsi Dimitrie Stelaru, poète damné et bohème, raconte dans son volume *la Fille sans clair de lune* (Editions de la Jeunesse) des épisodes dramatiques datant du temps de la guerre, ou des événements qui se sont produits dans les villages de la Dobroudja au moment de la constitution des coopératives agricoles de production. Il use d'un style narratif pondéré, où de temps en temps on voit luire cependant les flammes lancées par le barde. Appartenant à la même génération que ces deux poètes, poétesse elle-même, mais surtout romancière se plaisant à décrire le monde des étudiants de l'entre-deux-guerres, Anişoara Odeanu reprend sa place dans l'actualité grâce au volume *Sous la lumière de l'été* (Editions de la Jeunesse) composé d'une série de récits qui s'efforcent de découvrir les barrières aussi bien que les communications psychologiques existant entre les générations actuelles de la société socialiste.

Tout comme en matière de roman, le contingent le plus important des nouvellistes est fourni par la génération d'après-guerre. L'une des parutions les plus intéressantes en ce sens est *Doucement, Anastasia passait* (Editions de la Jeunesse), par Dumitru Radu Popescu. Romancier et dramaturge, D.R. Popescu est en premier lieu un narrateur captivant chez qui le caractère dramatique authentique s'accompagne d'une expression pittoresque, métaphorique, d'une grande virtuosité de style et de vocabulaire. Anastasia est une jeune institutrice qui, pendant la guerre, prend soin d'enterrer décemment un résistant que les nazis ont exécuté, laissant son cadavre dans la rue pour intimider la population et pouvoir, éventuellement, identifier des complices. Anastasia agit dans une atmosphère hallucinante, le lyrisme de l'auteur atteignant les zones du mythique, de l'onirique, la poésie des grands rites de l'humanité. Un thème similaire est abordé par Teofil Buşecan dans *l'Espace de trois chansons* (Editions Littéraires), ample nouvelle construite comme une ballade. Un vieux pâtre, vivant isolé du monde sur un haut plateau de montagne où il mène son troupeau au pâturage, se voit empêché par des exigences d'ordre militaire de rejoindre les siens dans la plaine. La première fois, cela lui arrive en 1940, quand sa famille se trouve dans la partie de la Transylvanie temporairement occupée par les fascistes hongrois, et une seconde fois lors de la retraite des nazis en 1944. Généralement narrateur au style aisé, « positiviste », Teofil Buşecan surprend cette fois ses lecteurs par une atmosphère de légende, par le lyrisme du paysage et l'orchestration folklorique de l'action. Le vieux pâtre symbolise la rude existence millénaire du peuple roumain dans les régions carpatiques.

Aux Editions de la Jeunesse ont également paru *Toutes portes ouvertes*, du fécond prosateur et scénariste Nicolae Ţic (histoire d'un jeune journaliste des années 45, fougueux et généreux, qui prend contact avec son métier et avec l'amour et connaît aussi des aspects moins romantiques de l'existence), ainsi que *Jeu innocent* de Al. I. Ghilia (auteur du récent roman *les Anges fouettés*), longue nouvelle dont l'action se passe dans la plus stricte actualité et pose d'une manière cinématographique (l'auteur est également un scénariste apprécié) le problème des relations entre les parents et leurs enfants parvenus à l'adolescence, dans le domaine, si important pour ces derniers, de la morale amoureuse. Al. I. Ghilia suggère par des moyens vigoureux (le récit a une fin tragique) les ravages que la révélation érotique peut produire sur des adolescents dont la formation morale a été abandonnée au hasard.



Parmi les prosateurs débutants publiés dans la collection « Luceafărul »: Aurelia Munteanu *(Argent de passage)*, Stelian Baboï *(En plein soleil)*, Horia Vasilescu *(le Mur)*, Viorel Ştirbu *(Un beau mois de septembre)*, Mihaï Pelin *(Rédacteurs et pianistes)*, Petru Popescu *(la Mort à la fenêtre)* les trois derniers se font particulièrement remarquer. Viorel Ştirbu excelle dans le récit énigmatique, policier, avec une heureuse sobriété et un humour lucide qui confine à l'humour noir. Mihaï Pelin recourt à une prose analytique en quelque sorte chiffrée; bien que le lecteur soit obligé de suppléer à ce qui est par trop elliptique dans la manière de l'auteur, il n'en demeure pas moins sensible à l'atmosphère ainsi rendue. Petru Popescu, jeune poète apprécié, a débuté dans le domaine de la prose par une série d'« exercices » inavoués, pourtant visibles et par ailleurs très réussis, ce qui est, après tout, l'essentiel. Entre la parabole kafkienne et le récit historique précieux, le jeune prosateur évolue avec une désinvolture qui a provoqué des controverses dans la presse littéraire, ce qui est une preuve de l'intérêt suscité.

Jetons encore un regard sur des genres plus spéciaux — l'humour, la science-fiction, etc. Quelques brèves mentions s'imposent. Le prosateur Ion Băieşu a publié, sous le titre *l'Amour est une chose importante* (Editions de la Jeunesse), les dialogues de Tanţa et Costel, couple comique qui a fait ses preuves à la télévision. Les romans policiers et les livres d'aventures sont représentés non seulement par des auteurs réputés, comme H. Zincă, *la Mort vient sur bande magnétique*, *Une invitation après minuit* (ces deux livres ont paru aux Editions Militaires) ou Theodor Constantin, *la Vérité sur Luca Cristogel* (Editions de la Jeunesse, recueil de nouvelles), mais aussi par des auteurs qui, jusqu'à présent, ont été réfractaires à ce genre de littérature, comme par exemple Remus Luca: *Ce soir on arrêtera l'assassin* (Editions de la Jeunesse). La science-fiction comprend elle aussi plusieurs livres, dont nous citerons les *Récits étranges* du poète Victor Kernbach, préoccupé par les mondes extra-terrestres et par leur contact avec les Terriens, ce qui lui donne l'occasion de faire d'ingénieuses spéculations sur le temps; *le Triste Cosmonaute*, de Horia Aramă, autre poète séduit par les aventures du possible scientifique; *le Secret du sphynx de la planète Mars* déchiffré pour les jeunes lecteurs par l'infatigable Viorica Huber, et, enfin, *le Scarabée de Raşid*, première œuvre de ce genre de la romancière Cecilia Dudu, convaincue elle aussi de la pluralité des mondes rationnels, de l'origine commune des contes du monde entier, etc.

Si nous notons également que l'exemple du poète Marin Sorescu — qui a écrit voici quelque temps un livre pour enfants très délurés, œuvre d'une étincelante fantaisie, *Où aller, pour nous enfuir de la maison?* — a été suivi par un certain nombre d'autres écrivains, parmi lesquels nous citerons Miron Scorobete (*le Chemin de Gomorrhe*, admirable légende lyrique), Paul Anghel *(Alphabet sonore)*, et G. Bălăiţă *(Aventures dans la nuit du Soleil de lait)*, nous pouvons considérer que notre tour d'horizon est achevé.

## CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

L'histoire littéraire et la critique continuent d'enregistrer la parution à un rythme soutenu de divers ouvrages, allant des études de folklore et de littérature ancienne aux volumes traitant des aspects et des tendances les plus nouvelles de la littérature roumaine et de la littérature universelle contemporaines. Nous devons à la plume infatigable de l'académicien — presque octogénaire — D. Panaïtescu-Perpessicius un nouveau volume de sa troisième série d'études et d'articles intitulée *Autres mentions d'historiographie littéraire et de folklore*, volume qui comprend des études écrites entre 1963 et 1967 (Editions Littéraires, 1967). L'exégète passionné de Mihaïl Eminescu qu'a toujours été l'académicien Perpessicius — cet architecte si patient et si dévoué de la grande édition critique de l'œuvre du poète — ne se dément pas en ces pages, aux préoccupations d'ailleurs très variées. Au début de ce volume nous trouvons, sous le titre d'*Eminesciana*, un ensemble de commentaires où se trouvent discutées, outre certains problèmes d'un raffinement philologique élevé concernant l'établissement correct des textes poétiques et l'édition des variantes, les multiples implications esthétiques et philosophiques de l'œuvre du grand poète roumain. Une autre suite d'études commente l'œuvre d'un autre grand poète roumain du siècle dernier, Vasile Alecsandri. La douce chaleur de l'évocation, qui distille de subtils parfums, enveloppe les figures des poètes que l'auteur a connus, tels Dimitrie Anghel, Octavian Goga, V. Voïculescu, Mihu Dragomir; en de nobles traits, il burine les portraits des hautes personnalités intellectuelles qu'ont été Liviu Rebreanu, Ovid Densusianu, Tudor Vianu, G. Călinescu. Mais l'esprit de Perpessicius est tout aussi ouvert vers l'actualité et l'avenir de la littérature roumaine. En ce sens, mentionnons ses observations si pertinentes concernant l'œuvre de certains nouvellistes contemporains, la poésie d'Eugeniu Speranţia ou d'Al. Căprariu, les belles traductions des *Sonnets* de Michel-Ange par le jeune C.D. Zeletin. La charmante *Esquisse d'une excursion autobiographique*, qui clôt le sommaire de ce volume est une haute leçon de distinction intellectuelle.



L'ouvrage du jeune chercheur Dan Zamfirescu, *Etudes et articles sur la littérature roumaine ancienne* (Editions Littéraires, 1967) prouve que l'érudition et l'élégance littéraire peuvent produire un alliage à la fois noble et résistant. Ce qui charme dès l'abord chez Dan Zamfirescu, c'est son aptitude à transformer des questions en apparence arides — commentaires des textes, comparaisons entre les variantes, élaboration et rectification de chronologie — en autant de thèmes passionnants que le lecteur peut suivre avec l'intérêt que suscite généralement la littérature de « suspense » et sans que l'investigation scientifique y perde en profondeur. L'auteur possède avec éclat une méthode rigoureuse et use des armes les plus nouvelles dont dispose l'étude moderne des anciens textes, chose évidente dans l'étude où il analyse la question de l'authenticité des « Enseignements de Neagoe Basarab » attribués au Moyen Age, ou encore dans les débats concernant les chroniques roumaines sur l'époque du prince Michel le Brave (fin du XVI^e^ siècle).

Mircea Zaciu, professeur à Cluj, a publié lui aussi un volume compact d'historiographie littéraire. Sous le titre *le Masque du génie* (Editions Littéraires, 1967) il réunit des études sur des classiques du siècle dernier (M. Eminescu, V. Alecsandri, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu) ou sur des personnalités littéraires de la première moitié de notre siècle (Nicolae Iorga, Ovid Densusianu, I.A. Brătescu-Voinești, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ionel Teodoreanu, I. Agîrbiceanu, Mihaïl Sadoveanu, G.M. Zamfirescu, Emil Isac), avec des articles sur la vie littéraire en Transylvanie durant les XIX^e^ et XX^e^ siècles, et des synthèses concernant les débuts du roman ou de la nouvelle roumaine. Mircea Zaciu emploie avec discernement et élasticité les critères d'une critique sociologique de la meilleure qualité en vue de mettre en relief les sens éthiques et idéologiques majeurs de l'œuvre de l'écrivain étudié; les données biographiques constituent souvent un argument convaincant pour éclairer certaine particularité de création et d'orientation de nature éthique et esthétique. L'impression de solidité que donne cet ouvrage est due sans doute aussi au fait que l'auteur conçoit l'histoire littéraire comme un processus organique de continuité, un devenir permanent au cours duquel, par exemple, « le siècle des lumières se pulvérise en romantisme », de même que « l'idée embryonnaire de nouvelle, peut être déchiffrée déjà chez les chroniqueurs », dans les mémoires ou dans les notes de voyage.

Parmi les ouvrages de caractère monographique mentionnons l'étude de Dumitru Micu dédiée à *la Poésie de Lucian Blaga* (Editions Littéraires, 1967). Ce que le critique arrive à démontrer d'une manière convaincante, c'est que cette œuvre poétique vibrante, qui marque une étape de la plus grande importance pour la littérature roumaine moderne, est avant tout l'expression d'une puissante combustion spirituelle, fruit de la sublimation d'une expérience autobiographique. Ceci explique l'éruption de vitalité, la frénésie quasi-dionysiaque de ses poèmes de jeunesse, qui se cristallisent avec la maturité, dans un néo-classicisme où se maintient inaltérée la projection d'un fonds émotif. C'est de ce point de vue que

ION GHEORGHIU: Tapisserie (v. p. 154)

SIMONA VASILIU-CHINTILĂ: Cerfs-volants (tapisserie — (v. p. 154)

l'auteur analyse l'osmose entre la poésie de Blaga et la poésie populaire — que le poète a cultivé longtemps avec passion — ses ponts de communication vers le passé avec la poésie éminescienne et dans la littérature contemporaine avec celles de Ion Pillat, Ion Vinea, Al. A. Philippide, Tudor Arghezi, ou bien son contact caractéristique avec l'expressionnisme allemand.

Ecrite avec un réel talent de portraitiste qui sait aussi évoquer une atmosphère, la monographie de Marin Bucur sur *Ovid Densusianu* (Editions de la Jeunesse, 1967) met à la portée du lecteur des matériaux biographiques et biobibliographiques complets concernant l'activité de ce grand romaniste, auteur de la monumentale *Histoire de la langue roumaine*, qui fut aussi, en tant que directeur de la revue « Vieaţa Nouă », un animateur de la poésie roumaine moderne et lui-même un poète intéressant. Avec son ouvrage *Literatorul* (Editions Littéraires, 1968), Adriana Iliescu nous donne une étude minutieuse sur cette importante revue, qui parut, par intermittence, entre 1880 et 1919, sous l'égide d'Alexandru Macedonski, et qui, en cultivant, entre autres genres, le symbolisme et la poésie parnassienne, eut aussi un rôle de premier ordre dans la promotion d'une puissante pléiade d'écrivains qui devaient s'affirmer ultérieurement, par exemple Tudor Arghezi, G. Bacovia, Ion Pillat, Adrian Maniu, Gala Galaction.

Toujours dans le secteur de l'historiographie littéraire signalons la parution aux Editions de l'Académie du premier volume de la série *Documents et manuscrits littéraires* (1967), publiée par l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « G. Călinescu » et qui comprend un grand nombre de documents, de lettres et de manuscrits, reproduits in extenso ou résumés, provenant de (ou concernant) 18 écrivains du XIX^e^ siècle, parmi lesquels Grigore Alexandrescu, Gh. Asachi, Gh. Bariţiu, Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Ion Ghica, I. Heliade Rădulescu, Costache Negruzzi, Anton Pann. Les textes sont accompagnés d'un ample appareil critique ainsi que d'un index des personnes. Un ample recueil *d'Etudes de Folklore et de Littérature* (Editions Littéraires, 1967) réunit, sous les signatures de 13 chercheurs, des articles minutieusement documentés concernant les traditions populaires des différentes régions de la Roumanie, soulignant leur diversité et leur haute valeur esthétique, ainsi que leurs relations avec l'histoire nationale et avec le développement de la littérature. Mentionnons, parmi les études les plus significatives, celles de H.H. Stahl (« Le folklore et les coutumes locales »), d'Eugeniu Sperantia (« Le conte de fées, moyen d'éducation »), de Const. G. Giurescu (« La valeur historique des traditions consignées par Ion Neculce »), d'Eugen Tudoran (« Le mythe roumain dans la poésie d'Eminescu »), de V. Voïculescu (« La poésie populaire »), de Ion Apostol Popescu (« Eléments folkloriques dans la conception et dans l'art de Brancusi »).

La critique concernant des problèmes actuels de la littérature roumaine d'aujourd'hui et de la culture nationale en général est présente dans les librairies avec *le Mouvement de la prose* (par Al. Oprea, Editions Littéraires, 1967), et *Critique et culture* par Dan Hăulică (Editions Littéraires, 1967) — ouvrages dans lesquels les auteurs présentent un choix de leurs études et de leurs articles les plus représentatifs parus ces dernières années dans les pages de différentes revues. Al. Oprea se préoccupe surtout, dans la partie du volume intitulée « Destinées littéraires », de l'évolution de l'art de certains écrivains tels que Eusebiu Camilar, Marin Preda, Zaharia Stancu, Titus Popovici, Al. I. Ghilia, Francisc Munteanu, Vasile Rebreanu; il analyse cette évolution à travers leurs œuvres les plus importantes. Il affirme aussi la nécessité d'une évolution du point de vue du critique lui-même à l'égard des valeurs considérées, au fur et à mesure que sa perspective synthétique sur un auteur ou sur un paysage littéraire se fonde sur des données esthétiques plus nombreuses; partant, la dynamique de la critique se développe parallèlement à celle de l'œuvre littéraire. C'est un principe illustré par Al. Oprea dans le chapitre « Après une seconde lecture », dédié à certaines œuvres de valeur de la littérature roumaine contemporaine, œuvres de G. Călinescu, Camil Petrescu, Eugen Barbu, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, I. Lăncrănjan ou Radu Cosaşu. L'actualité littéraire nourrit des études plus générales dédiées au roman, au caractère national dans la prose roumaine d'aujourd'hui, aux problèmes du modernisme en art, etc. Dans un « Pseudo-journal » publié en *Addenda* on peut apprécier la vibration lyrique de certaines évocations et impressions de voyage, la résistance malicieuse ou même la virulence satirique à l'égard des schémas préconçus et des lieux communs. En concevant la critique comme un ferment actif et efficient pour le développement de la culture contemporaine, Al. Oprea va dans le sens des opinions soutenues avec passion par Dan Hăulică dans son ouvrage *Critique et Culture.* Pour celui-ci, la critique doit être en premier lieu un acte d'éducation esthétique, par lequel les valeurs réelles de la littérature et des arts sont expliquées, coordonnées d'une manière cohérente et rendues de la sorte accessibles au public auquel elles sont dédiées. Si elles collaborent étroitement, la critique littéraire et la critique d'art seront les éléments d'un ensemble organique — la culture moderne, dans son double conditionnement spirituel et matériel. Pour cela, le critique doit être un homme de culture, complet, ouvert à tout ce qui est nouveau, enclin à la polémique et doué d'une franchise chevaleresque. C'est à de tels impératifs que répondent les articles des parties intitulées, d'une manière significative, « Le critique, homme public », « L'offensive du beau », « Dialogue entre les arts ». Intéressants en ce sens sont les commentaires de Dan Hăulică sur des livres de G. Călinescu, Pavel Dan, G. Ibrăileanu, Al. A. Philippide, André Malraux, Albert Camus, sur les sculptures de Michel-Ange, de Brancusi, de Dimitrie Paciurea, de Gh. Anghel, de Vida Geza, de Romulus Ladea, sur les peintures de N. Grigorescu, de Ion Andreescu, de Ştefan Luchian, de Nicolae Tonitza, etc. Particulièrement utiles pour la clarté du point de vue et la richesse de l'information sont les études « Critique et synthèse », « Un siècle d'art roumain » et « Le sentiment de l'histoire », qui visent à tracer certaines coordonnées en vue d'une compréhension d'ensemble du phénomène culturel roumain dans sa spécificité.

Dans le domaine des études de littérature universelle, signalons, sous le signe de la même diversité de préoccupations, le volume du professeur universitaire N.I. Barbu, *Valeurs humaines dans la litté-*

*rature grecque* (Editions de Littérature universelle, 1967), comprenant des analyses des poèmes homériques, des grands sommets de la poésie et de la tragédie grecques, ainsi que de la littérature historiographique grecque. Dans le second volume des *Valeurs françaises* de Valentin Lipatti (Editions de Littérature universelle, 1967) on trouve des études sur Diderot, Marivaux, Victor Hugo, Courteline, Aragon et le surréalisme français, sur Albert Camus, sur le théâtre d'Anouilh, etc. Par ailleurs, Romul Munteanu nous donne, avec son *Nouveau roman français* (Editions de Littérature universelle, Collection « Critérion », 1968) une analyse judicieuse et concise des principes esthétiques de ce mouvement littéraire et de leur application aux belles-lettres. Toujours préoccupé des problèmes concernant la genèse de la culture, l'académicien C.I. Gulian a publié *les Origines de l'humanisme et de la culture* (Editions de l'Académie, 1967), volume où il souligne l'importance, dans la culture primitive, des valeurs éthiques et analyse les rapports entre le développement social, l'art, la morale, la religion et le progrès technique.

*LECTOR*



## ECHOS

• *La Nouvelle Revue française* a publié en 1967 des poèmes de poètes roumains traduits par Alain Bosquet, Claude Sernet et Guillevic. Les poètes sont Eugen Jebeleanu, Gellu Naum, Magda Isanos, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu.

• Les éditions « Prosveta », en Yougoslavie, viennent de publier un roman de Zaharia Stancu, *Le Jeu de la Mort*, traduit par Velimir Koluntzija. La même œuvre a déjà été publiée par les Editions « Alfa » de Montevideo et par la maison « Otava », de Helsinki.

• L'écrivain Jean-Marie Domenach, directeur de la revue française *Esprit*, a été l'hôte de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie. Il a tenu à Bucarest trois conférences sur les problèmes actuels de la vie littéraire et artistique en France.

• Aux Editions PIW, en Pologne, vient de paraître une traduction, signée par l'écrivain Danuta Bienkowska, des *Libertins du Vieux Palais* de Matei Caragiale.

• A Istanbul la revue littéraire « Dünyaa acelan pencere » vient de publier une nouvelle de l'écrivain roumain D.R. Popescu, avec une présentation de l'auteur, ainsi qu'un article de Yosar Nabi-Nayir sur l'œuvre de Panaït Istrati.

## ECHOS

• Plusieurs fragments du poème d'Eugen Jebeleanu *le Sourire d'Hiroshima*, traduit par Manuel Serrano Perez, ont fait en Argentine l'objet d'une enregistrement. Ce disque est le premier d'un cycle d'enregistrements consacrés aux « phénomènes artistiques les plus intéressants du monde actuel ». Les récitants en sont Ernest Bianco, Norma Aleandre, Maria Cristina Laurenz et José Maria Gutierrez.

• L'historien roumain Constantin Daïcoviciu, de l'Académie, est en 1968 au nombre des lauréats du prix « Herder », décerné par l'Université de Vienne en collaboration avec la fondation « Freiherr von Stein» de Hambourg et la fondation « Johann Wolfgang von Gœthe » de Bâle.

### (théatre)

• Le théâtre du « Rideau », à Bruxelles, vient de représenter *Je ne suis pas la tour Eiffel* d'Ecaterina Oproïu, adaptation de Charles Bertin, mise en scène d'Adrien Brine. Au théâtre « Jokai », à Bekescsaba (Hongrie), a eu lieu la première d'une comédie d'Aurel Baranga, *l'Opinion publique*.

• Le metteur en scène Lucian Giurchescu et le critique Florin Tornea ont pris part aux Rencontres Internationales organisées à Berlin à l'occasion du 70e anniversaire de la naissance de Bertolt Brecht.

## ECHOS

• Au cours de la seconde moitié de la saison théâtrale 1967/1968, les théâtres roumains ont représenté les pièces suivantes: *Macbeth* et *Jules César* de Shakespeare, *la Cerisaie* de Tchékhov (Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra »-Bucarest), *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello (Théâtre National-Jassy), *l'Heidelberg d'autrefois* de W.M. Forster (Théâtre National « I.L. Caragiale »-Bucarest), *Ames fortes* de Camil Petrescu, *Egor Bulytchov et les autres* de Gorki et *La Dama duende* de Calderon de la Barca (Théâtre National-Craïova), *les Brigands* de Schiller (Théâtre « Delavrancea »-Bucarest), *le Miracle* de Maxwell Anderson (Théâtre « Nottara »-Bucarest), *le Souvenir de deux lundis matin* d'Arthur Miller et *Une crise, c'est tout* de Ionel Hristea (« Petit Théâtre »-Bucarest), *le Songe d'une nuit d'hiver* de Tudor Mușatescu (Théâtre Ouvrier Giulești-Bucarest), *la Princesse de l'Aube* d'Alejandro Casona (Théâtre « Matei Millo »-Timișoara), *Anna Christie* d'Eugène O'Neill (Théâtre de Reșița), *l'Incendie* de Dimos Rendis et *Citron et orange* de Șt. Haralamb (Théâtre de Bacău), *C'est bizarre* de Miron Radu Paraschivescu (Théâtre de Brăila), *les Noces de Pérouse* d'Al. Kiriţescu (Théâtre d'Arad), *Colportage* de Georg Kaiser (Théâtre de Sibiu, section allemande).

# t h é â t r e

MIRA IOSIF

## Tendances dans la dramaturgie

Trois volumes de théâtre viennent de paraître aux Editions Littéraires: ce sont ceux de Horia Lovinescu, Aurel Baranga et Paul Everac, grands favoris du public roumain, et dont la valeur a été vérifiée par un contact répété avec la scène. Le *Théâtre* de Horia Lovinescu réunit plusieurs pièces fort différentes au point de vue du style et de la composition. L'auteur, qui s'est imposé il y a plusieus années par un drame descriptif et réaliste, *la Citadelle écroulée*, recourt dans ses dernières œuvres (à l'exception de *Petru Rareș*, drame historique) à des paraboles et à des constructions allégoriques, dans lesquelles il transpose d'amples thèmes philosophiques et sa réflexion sur la destinée de l'homme dans la société contemporaine *(l'Homme qui a perdu son humanité, le Paradis)*. Le volume d'Aurel Baranga confirme les vertus satiriques et la verve acide de cet auteur de comédies. Visiblement enraciné dans la tradition de la comédie réaliste classique, son théâtre choisit tantôt la farce *(Saint Mitică le Tendre)*, tantôt la comédie de situations *(Sois sage, Christophe)* ou le pamphlet *(l'Opinion publique)* et vise les faiblesses, les vices, les travers moraux de nos contemporains. Quant aux pièces de Paul Everac, réunies en volume, elles constituent presqu'une monographie de certaines étapes de l'histoire du théâtre roumain au cours des dernières années. S'inspirant des brûlants problèmes de la construction socialiste, elles réfléchissent les réalités concrètes de la vie à la campagne *(le Portail)*, à l'usine *(les Relais invisibles)* ou en famille *(Simples coïncidences)* et portent à la rampe de nombreux personnages-portraits, d'un intérêt autant littéraire que sociologique.



A ces œuvres choisies s'ajoutent une quantité de textes récemment parus dans la revue mensuelle « Teatru » et parfois aussi dans les périodiques ou les publications hebdomadaires. Quelques-uns d'entre eux ont déjà figuré à l'affiche des théâtres de Bucarest et de province.

Parmi les pièces d'une actualité immédiate, on compte *le Coup*, de Sergiu Fărcășan, drame-monologue qui tente d'envisager les relations entre l'individu et le groupe dans une perspective où s'imposent les valeurs réelles, avec une démarcation très nette des plans éthiques et surtout un rejet catégorique de l'imposture. Leonida Teodorescu signe une œuvre intéressante, où règne une atmosphère étrange. C'est *le Vent du soir*, dont l'action elliptique, découpée, puis recomposée, se déroule dans un chantier situé quelque part « au bout du monde », dans une région inondable des bords du Danube. Le drame *le Septième, le traître*, de Maria Földes, a lui aussi un timbre inédit et se rattache par son sujet à la zone de préoccupations qui a fait naître *les Physiciens* de F. Dürrenmatt ou *le Cas Oppenheimer* de H. Kipphardt. La pièce traite une situation-limite dans les rapports entre l'homme de science contemporain et le contexte socio-politique de la guerre; elle dévoile l'échec humain d'un groupe de savants, anciens champions désintéressés et enthousiastes de la science, devenus des pions anonymes de la machine de guerre. Mais le septième, « le traître », rejette tout compromis et devient ainsi un étalon moral significatif.

Quelques-unes des plus récentes œuvres dramatiques appartiennent à des écrivains réputés, prosateurs ou poètes, qui semblent s'être dernièrement découvert dans le théâtre un véritable « violon d'Ingres ». Représentant de la « nouvelle vague » dans le roman, D.R. Popescu lance quelques pièces en un acte *(Damenwahl, le Rêve)*, transcription tragique ou grotesque de sentiments incertains et diffus, et une

œuvre plus ample, *l'Eté de l'impossible amour*. Le poète Radu Boureanu a publié un grand poème dramatique, *le Village sans amour*, qui démontre la viabilité contemporaine du théâtre en vers; le poème se déroule dans la campagne roumaine, vue dans ses données essentielles, par-delà le temps. Le patriotisme qui anime cette œuvre se retrouve dans *la Semaine de la Passion* — « hypothèse dramatique d'un siècle héroïque moldave » — due à Paul Anghel, poète et reporter. Consacrée à Etienne le Grand, dont la personnalité domine le XVI^e siècle en Moldavie et qui obtint l'indépendance de son pays au bout d'un long combat contre les prétentions féodales d'Etats plus puissants que le sien, cette pièce est écrite dans un langage succulent et coloré, nullement archaïque et d'une grande force d'évocation. Dans le *Hannibal* de Ion Biberi, romancier et essayiste, nous trouverons une tentative ambitieuse de condenser et de commenter une page d'histoire en un dialogue métaphorique, pétri d'érudition et d'associations littéraires, mais qui respecte les rigueurs classiques du genre.

Parmi les pièces nées de cet élan vers le théâtre animant des prosateurs ou des poètes connus, la pièce *Martin Bormann*, qui représente le début en dramaturgie du prestigieux romancier Marin Preda, rend un son à part. Le sujet choisi s'encadre dans un courant qui fut puissant dans la littérature européenne d'après-guerre et qui exprime une des obsessions de notre siècle: le traumatisme causé à l'humanité, comme à l'individu, par la tragique expérience fasciste. Marin Preda s'est inspiré d'informations parues dans la presse; il en a tiré une œuvre qui constitue un avertissement dramatique et démontre la capacité de prolifération du virus fasciste, dans des conditions d'incubation favorables. Il suffit que le chef de la chancellerie du III^e Reich existe encore, déguisé, quelque part en Amérique du Sud, pour que se recomposent un ordre et une mentalité monstrueux, sous d'autres cieux, mais aussi, fait plus terrible encore, au sein d'une autre génération.

Cette dernière saison s'est fait remarquer par un grand nombre d'autres débuts en dramaturgie. Essais et réalisations évidemment inégaux, mais à qui il est facile de trouver un dénominateur commun: la recherche de formes d'expression moins « neuves » que « différentes » par rapport au théâtre « classique ». Les auteurs les plus intéressants s'expriment en formules lapidaires, synthétiques, et s'occupent d'idées plus que de faits. Dumitru Solomon, dont les *Esquisses dramatiques*, disséminées dans la presse, ont été réunies en volume, tend vers une construction allégorique, présentée avec un humour incisif. Doué de facultés de moraliste, il crayonne, au cours de dialogues rapides et nerveux, des caractères variés, dans un ballet innocent de masques et de visages vrais. L'univers du couple, avec « ses ascensions et ses chutes », et d'autre part le monde de l'enfance, si candide par rapport à l'œil blasé de l'adulte, sont des thèmes souvent repris sous des aspects différents. Signalons encore d'autres débuts intéressants, d'un caractère « expérimental » accusé: Sorin Titel propose *le Fruit interdit*, où il tente de transplanter l'absurde cher à Ionesco dans une courte satire antibureaucratique; *l'Orange verte*, de Radu Dumitru, est aussi un exercice de comique absurde, sur un thème et des éléments donnés (stéréotypie, vide spirituel, train-train quotidien). Les pièces en un acte de Paul Cornel Chitic *(la Restauration des vêtements de Saint Augustin; le Grand-père et les lettres de platine)* sont d'une généralité symbolique; elles trahissent l'obsession de l'essentiel et manifestent une salutaire horreur de la transcription d'observations immédiates. Son théâtre, qui grossit démesurément la signification de gestes apparemment anodins, incline vers ce qu'on pourrait appeler le théâtre-essai. Parmi les pièces en un acte, récemment parues, l'intérêt est encore allé vers *la Pluie sur le toit*, du metteur en scène Sorana Coroamă, court réquisitoire contre l'aliénation, contre l'inconsciente soumission à la tyrannie de l'objet utile, — et surtout vers les écrits lapidaires du poète et traducteur Romulus Vulpescu, réunis dans un volume récemment paru, *Exercices de style*. Ses exercices dramatiques *(Brave homme, la Robe)* sont avant tout des jeux, trahissant une disposition marquée vers le fantastique, l'insolite, le grotesque, le bouffon. Autre début représentatif: celui du poète Marin Sorescu, avec sa tragédie en quatre tableaux, *Jonas*. En marge du mythe biblique, l'esprit effervescent du poète a composé un drame de la connaissance, particulièrement original: Jonas, le pêcheur, monologue dans la gueule du monstre sur la solitude, sur le sens de l'existence, sur ses humbles certitudes et les grandes incertitudes de la condition humaine. Jonas passe sa vie d'un ventre de baleine à l'autre, pris dans une longue file de monstres qui s'avalent l'un l'autre. Toujours avide de connaître, cherchant obstinément une ouverture, Jonas se heurte chaque fois désespérément à la membrane monstrueuse qui borne son horizon. Cette métaphore d'une grande simplicité enrobe un problème fondamental de l'existence. Voulant forcer les limites de sa condition, cherchant à briser les chaînes de l'espace biologique et du temps, Jonas finit par s'éventrer lui-même pour trouver une issue. Pièce à un seul personnage, ou mieux encore, suite de courts poèmes semblant détachés d'un chant plus vaste et atroce, *Jonas* atteint aux dimensions du tragique vrai.



Dans ce paysage kaléidoscopique, il faut signaler aussi la présence fragmentaire, mais significative de certaines œuvres posthumes. Du regretté V. Voïculescu, on a fait paraître une pièce historique en 4 actes, *l'Exilée*, évocation colorée de la Byzance mediévale, d'un style à la fois somptueux et suggestif. Posthume aussi, une tragédie en trois actes, *l'Otage*, œuvre puissante qui exprime le credo humaniste de Radu Stanca, auteur dramatique, poète et metteur en scène de grand prestige. Dans un « temps de guerres lointaines », aux confins de l'histoire et de la légende, l'auteur met symboliquement en balance le pur sentiment de l'amitié et le funeste « hybris » déchaîné par la vengeance et l'orgueil. Le registre comique, moins familier à Radu Stanca, est abordé par lui dans *Crytis ou la querelle des dieux*, où des personnages mythologiques, dans une suite de symboles-clés, échangent des répliques d'une délicate ironie.

Devant des œuvres dramatiques si diverses et d'une telle disparité de styles, il est difficile de tirer une conclusion. Nous sommes en présence d'écrivains de valeurs et de possibilités différentes, d'œuvres

dues à des plumes consacrées ou à des débutants, qui suivent des routes déjà tracées ou en explorent de nouvelles. Ce qui est certain, c'est qu'on ne peut manquer d'être frappé, dans la récente configuration de la littérature roumaine, par la fécondité des auteurs dramatiques.

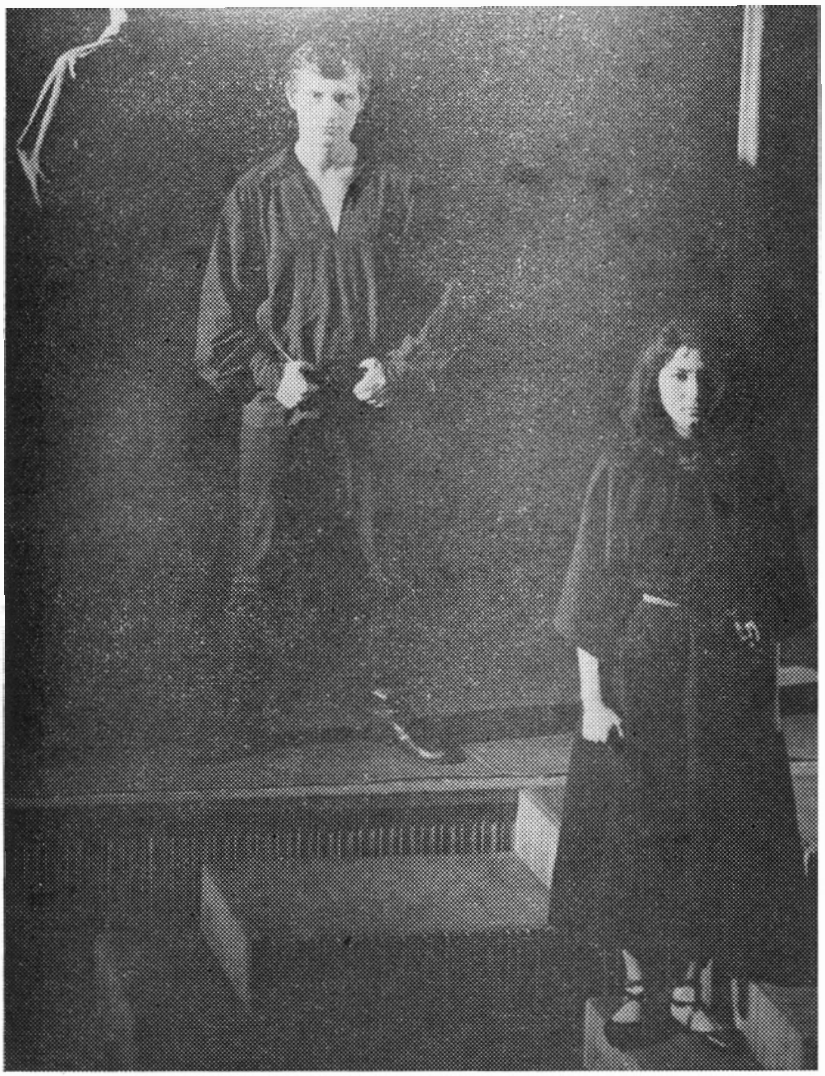
## LE CARNET DU SPECTATEUR

*La dramaturgie lyrique, le théâtre des poètes est en train de faire la conquête du public roumain et de nos scènes. Autrement dit, on assiste à une recrudescence des contes de fées et des mythes portés à la scène. C'est renouer avec une tradition ancienne du théâtre roumain. Les contes dramatiques de Zaharia Bîrsan* (les Roses rouges) *et de Victor Eftimiu* (Il était une fois, le Coq noir) *étaient issus d'une féerie de Vasile Alecsandri,* Sînziana et Pepelea. *Dans l'entre-deux-guerres, le théâtre de Lucian Blaga fut, dans une large mesure, la traduction scénique de plusieurs mythes et superstitions d'essence folklorique. On peut en dire autant des ouvrages dramatiques de V. Voïculescu et de Radu Stanca.*

*Valeriu Anania vient, à son tour, de sacrifier au même genre en faisant paraître un poème « sur la vie et la mort », intitulé* Mioriţa. *L'auteur garde la substance du mythe pastoral roumain recueilli par Alecsandri et y introduit de nouveaux motifs dessinant des caractères empruntés aux préceptes traditionnels de la collectivité. Dans la scène finale de sa pièce en vers, Anania expose les mêmes idées philosophiques sur la mort que celles que l'on trouve dans le mythe populaire de « Mioriţa »: « Ce soir / Tu apprendras / Que j'ai pris pour femme / Une belle jeune fille, / Princesse de la Terre / Et qu'à mes noces / Une étoile tomba... »* Mioriţa *est, au fond, un drame rural. Aux personnages déjà connus viennent s'en ajouter d'autres, fort nombreux, peuplant les tableaux successifs de cette pièce qui s'inscrit dans la tradition folklorique. Les réalisateurs du spectacle (mise en scène de Marietta Sadova; décors de Mircea Marosin) ont profité de ce texte pour donner à l'action son rythme et sa densité et dérouler sur la scène du Théâtre « Delavrancea » les fastes des coutumes folkloriques (accompagnées de la musique de Tiberiu Olah). La pièce est emportée dans un mouvement admirablement suggestif.*

Ballades *de Dominic Stanca accentue, plus que* Mioriţa, *la fusion de la littérature proprement dite et du phénomène populaire.* Gheorghe de Boïabîrz *et* Hommage à Pintea *sont des constructions où l'élément populaire l'emporte; l'écrivain ordonne et groupe surtout les données. Il nomme ses sources. Ainsi, ces deux ballades sont des versions modernes d'œuvres populaires. Remarquons toutefois, dans ces limites impersonnelles, l'accent marqué que Dominic Stanca fait porter sur les incidents dramatiques, véritables nœuds passionnels où les sentiments élémentaires (spécifiques du lyrisme folklorique) se mêlent et se superposent pour donner naissance à des états d'âme existentiels, étonnamment proches de la psychologie moderne. Ces* Ballades *ne sont pas vraiment des textes dramatiques; mais on comprend qu'un metteur en scène se laisse tenter par l'absence de tout passage strictement descriptif, par la tension du conflit et les invocations pathétiques. La plus récente promotion de comédiens issus de l'Institut de théâtre et de cinéma « I.L. Caragiale » a succombé à cette tentation. Sous la direction de leurs professeurs, Ion Cojar et Constantin Codrescu, les réalisateurs du spectacle ont opté résolument en faveur d'une interprétation moderne du texte. Devenu un récitatif-ballet, légèrement expressionniste, le poème doit son dynamisme aux mouvements, à la danse, aux sons et aux éclairages. Le folklore est partout présent dans cette mise en scène extrêmement spectaculaire: rythmes populaires, mouvements de foule, danses populaires stylisées. Nous avons là un exemple concluant, l'expérience d'un spectacle « total » (littérature, musique, arts plastiques) alliant les divers caractères folkloriques (texte, son, mouvement). Ces mérites ont été couronnés en décembre 1967, au cours du Festival National de Théâtre, par le prix qu'y remporta ce spectacle.*

Un siècle difficile *de Ion Omescu est une pièce paradoxale, car elle va à l'encontre de l'une des traditions les plus constantes du théâtre historique roumain: la corrélation de l'intrigue et de la vérité historique. L'action est inventée de toutes pièces; le motif seul procède d'une situation historique réelle. Le critique Călin Căliman nomme à bon droit cette pièce un « drame non historique ». (Le terme est de Dürrenmatt, qui en a fait le sous-titre d'une de ses œuvres.) Ce qui, dans ce drame, est historique, ce ne sont ni les personnages, ni le sujet, mais l'une des grandes vérités qui servirent de structures à l'histoire du Moyen Age en Roumanie: la présence de certains hommes — ce furent souvent des « princes » injustement ignorés des chroniqueurs — qui comprirent que leur destinée était de s'offrir en holocauste*



Pour les «Ballades» une interprétation moderne du texte



*car, de leur renoncement, naissait de la joie en quelque point du monde. « Chaque fois que ton regard s'attardera sur quelque livre rare et profond venu d'Occident, songe que chaque page en est écrite par l'esprit des hommes de là-bas, et par un peu de souffrance de ceux d'ici », dit le prince à son fils Radu. Cette réplique est la quintessence du sens de la pièce, la motivation du sacrifice ignoré qu'imposent les « siècles difficiles», l'adversité. « Nous sommes les vignerons qui enterrent la vigne; nous lui faisons passer l'hiver et sauvegardons ses racines ». Car le sacrifice est consenti autant pour d'autres horizons que pour l'avenir. Le fruit naîtra un jour des racines sauvegardées pendant des « siècles difficiles » au prix de souffrances et d'humiliations. Le caractère profondément méditatif de la pièce est plein de lyrisme. L'ambiance a un colorris dépourvu d'exubérance; il y règne une nostalgie et une tristesse irrémédiables. Devant le destin la plupart des personnages optent pour le renoncement; c'est là un des thèmes poétiques les plus aigus qui traverse la pièce. Sur cette toile de fond se détache un amour douloureux, conçu dans l'esprit raffiné du romantisme d'un autre siècle. La conscience du devoir éveille de douloureux échos spirituels. Le drame réel d'Un siècle difficile est d'un bouleversant lyrisme. Les vertus de l'œuvre de Ion Omescu — poésie, excellente construction dramatique, élévation spirituelle — l'ont fait représenter sur de nombreuses scènes roumaines: au Théâtre National de Jassy (où elle fut créée), ainsi qu'à Reşiţa, Oradea, Tîrgu-Mureş, etc.*

DAN CRISTEA

# c i n é m a

PAVEL CÂMPEANU

## Propos sur la télé

### Est-ce un jouet innocent ?

Chaque jour, dans plusieurs centaines de milliers de maisons, d'un bout à l'autre de la Roumanie, on voit trôner à la place d'honneur une étrange boîte qui paraît donner le ton à notre époque. Toute la famille se réunit comme chez le photographe. Tout cela serait parfaitement paisible, reposant, voire touchant si . . . C'est à partir de cette conjonction que se propagent les terribles migraines des sociologues, psychologues, pédagogues, statisticiens, esthéticiens, anthropologues, psychiatres qui se penchent sur ce phénomène. Car tout cela serait en effet paisible, reposant, voire touchant — si, au même moment, plusieurs millions d'autres familles n'en faisaient autant et ne suivaient, d'un œil tout aussi fasciné, exactement les mêmes images; si un visiteur indiscret ne s'avisait de constater que la couche de poussière s'épaissit sur les vieux livres à mesure que le bois de la télé brille avec plus d'éclat, si le nombre des spectateurs n'était inversement proportionnel à celui des idées qu'ils échangent; si . . .

La télévision universalise la vie contemporaine de deux manières: elle annonce son intention de se parer d'une constellation de satellites permettant au monde entier de voir les mêmes images au même moment, et soulève un peu partout des problèmes importants presque identiques. Les spécialistes de toutes sortes et, avant tout, les professionnels de la télévision font donc, en Roumanie comme ailleurs, une énorme consommation d'ingéniosité et de calmants pour découvrir les voies permettant à cette invention fabuleuse de s'adapter aux exigences de nos contemporains. Les mêmes perspectives lumineuses et des dangers identiques se heurtent et s'affrontent sans ménagement. Le public a ses idées, les réalisateurs ont les leurs; quant aux chercheurs, ils songent au jour où ils auront à nous offrir mieux qu'un avis: des conclusions.

En attendant chacun s'agite. Public et chroniqueurs spécialistes penchent, à bon droit, pour la sévérité et une exigence accrue plutôt que vers des éloges. Les réalisateurs déploient une activité trépidante, désireux, sans doute, d'expérimenter humblement leurs propres idées avant de leur faire subir l'examen décisif devant le jury formé par les spectateurs. A l'époque de la vitesse, leurs activités se déroulent à un autre rythme que celui qui préside à l'existence des simples mortels. Leur temps se comprime sous la pression formidable des images lesquelles, à leur tour, se dilatent jusqu'à prendre des proportions fantastiques. Ce sont les gens les plus pressés du monde: nuit et jour ils se livrent à un marathon incomparablement plus long que les marathons traditionnels car ils ont affaire à forte partie: l'inconnu, les exigences du public, leurs propres ambitions.

### Deux exemples

C'est ainsi que s'explique peut-être le rythme infernal du film roumain *L'homme et la caméra* du metteur en scène Valeriu Lazarov, qui ajoute à ses remarquables qualités le mérite, non négligeable, d'avoir remporté plusieurs distinctions internationales: premier prix de variétés du Festival international de télévision (Alexandrie, 1966); prix de mise en scène du Festival international de télévision à Prague;

prix de la critique internationale au Festival international de télévision (Monte-Carlo, 1967). Le film de Valeriu Lazarov est — son titre l'indique en somme — la confidence fébrile d'une vie incandescente (ou vice-versa). Dans une certaine mesure c'est là peut-être la clé de son succès.

L'émission « Dialogue à distance» occupe une place d'honneur parmi les performances des créateurs de la télévision roumaine. Ce cycle de compétitions haletantes a provoqué plus qu'un écho puissant: une véritable effervescence populaire. Au départ, les auteurs de l'émission avaient choisi le folklore roumain. L'idée était bonne. On n'ignore pas qu'en Roumanie l'art populaire brille d'un éclat exceptionnel et qu'il varie selon les régions. D'où l'idée d'une compétition artistique à l'échelle nationale. Chaque mois les représentants de deux régions administratives, tirées au sort, présentaient alternativement un programme artistique, retransmis par les postes centraux de télévision depuis les chefs-lieux des deux régions. Ces compétitions comprenaient des danses, des poésies, de la musique chorale et instrumentale, etc.; le jury donnait une note à chaque numéro. Les travaux du jury étaient également visibles sur le petit écran. Ces émissions atteignaient souvent un niveau artistique qui faisait rêver de célèbres danseurs et musiciens professionnels. Mais rien n'était aussi palpitant que les moments qui précédaient ou suivaient l'émission proprement dite. Une fois la date fixée et l'équipe élue, il fallait résoudre le délicat problème consistant à choisir les protagonistes et les œuvres auxquels incombait le redoutable honneur de défendre la gloire artistique de la région. Une espèce d'effluve créateur traversait villes et villages — les clubs des grandes entreprises, les foyers culturels, les troupes d'artistes amateurs appartenant aux universités et aux écoles populaires d'art, d'innombrables artistes passionnés de leur métier s'offraient à défendre le prestige artistique de leur région. C'est ainsi que naquirent ces véritables et fréquents festivals d'art régional qui mettaient les membres des commissions appelées à désigner les meilleurs concurrents dans ce que les Français appellent «l'embarras du choix». Ces concours permirent à nombre de talents originaux et vigoureux de sortir de l'anonymat pour conquérir la célébrité du jour au lendemain. Directement ou indirectement les préparatifs précédant la « grande bataille artistique» préoccupaient effectivement plusieurs milliers d'organisateurs et de protagonistes ainsi que leurs familles et leurs amis. D'où l'interêt dramatique de ces émissions, le jeu capricieux et imprévisible de l'évolution du rapport des forces en présence, selon les notes distribuées par le jury, car la palme revenait tour à tour à l'une ou l'autre partie; plusieurs jours après l'émission les discussions emflammées n'étaient pas près de s'éteindre.

### Dangers de la chronophagie

Le « Dialogue à distance» a sans doute puissamment contribué à établir des rapports cordiaux entre la télévision roumaine et les spectateurs. Cela explique pour une bonne part la vivacité du rythme présidant au développement du réseau de récepteurs. On tâche de maintenir les programmes à la hauteur des espoirs et de l'attente des spectateurs. Par ailleurs, dans le monde entier, dans certains milieux surtout, on constate la tendance du public à consacrer toutes ses heures de liberté au petit écran, notamment au cours des premières années suivant l'achat de la boîte magique. Les créateurs de la télévision se voient généralement adresser des demandes parfaitement justifiées. Cependant un des problèmes les plus ardus et les plus complexes auxquels ils se sont heurtés est celui de l'accueil réservé aux programmes. Un grand nombre d'abonnés, laissant leur appareil ouvert sans relâche, diminuent ou annihilent ainsi les vertus de tout spectacle. L'éducation des téléspectateurs — pour qu'ils comprennent qu'il existe des limites temporelles à l'utilité que présente leur contact avec le petit écran et pour qu'ils adoptent une manière équilibrée d'employer leurs loisirs — pose bien des problèmes. Apparentés par leurs origines, ils exigent des solutions semblables.

Les recherches effectuées actuellement semblent indiquer aux réalisateurs et aux spectateurs qu'il n'appartient pas à la télévision de remplacer les formes de culture traditionnelles. Elle n'en a ni la mission, ni les possibilités. Susceptible de créer de nouvelles formes de culture, il serait souhaitable qu'elle stimule aussi l'intérêt pour des formes plus anciennes: lecture, théâtre, etc. Dans ces conditions, armée de son efficacité, de sa force de pénétration et de la variété de ses moyens, la télévision est capable de devenir un instrument d'éducation, d'information et de culture incomparable. C'est aux réalisateurs des programmes et aux spectateurs qu'il appartient de transformer ces virtualités en réalités.

### Le succès: une inconnue nouvelle

Le directeur d'un théâtre présente une première. Il mesure son succès (ou son échec) à des critères plus ou moins objectifs; a) affluence du public (recettes); b) réactions du public (applaudissements, acclamations, enthousiasme, froideur, indifférence, etc.); c) réactions de la critique. Le directeur d'un chaîne de télévision présente une nouvelle émission. Quel que soit son succès ou son échec, le pouls des abonnements ne varie pas, les réactions immédiates du public et son affluence devant les postes demeurent généralement peu connues.

Si, au théâtre, c'est le public qui choisit le spectacle, à la télévision se produit le contraire. C'est là l'origine de ce que les spécialistes nomment la « passivité» des téléspectateurs. Par la force des choses, un certain nombre de gens qui ne se connaissent pas mais qui choisissent délibérément de se rendre dans un certain théâtre constituent, en raison des motifs qui les y conduisent, une collectivité humaine en quelque sorte homogène. Par la force des choses les gens qui tournent le bouton de leur téléviseur pour suivre une nouvelle émission le font parce qu'ils possèdent un poste et qu'ils sont libres à ce moment précis. Sans doute, ils espèrent prendre un certain plaisir à cette nouvelle émission, bien que leur soit impossible ici un choix

délibéré, opéré en fonction de critères personnels (intérêts, goûts, préoccupations, etc.). Ce public sera donc une collectivité humaine dépourvue d'homogénéité. C'est pourquoi un grand nombre de théoriciens de la télévision estiment que, dans l'ensemble, un programme ou plusieurs programmes simultanés doivent être composés de façon à pouvoir satisfaire à tour de rôle les exigences des différentes couches de spectateurs.

### Difficultés du «sens unique»

Le degré de satisfaction ou de mécontentement du public demeure — on l'a vu — ce que l'on nomme en algèbre une inconnue. Les téléspectateurs ne sauraient, assurément, rester indifférents aux programmes. La réaction se produit toujours, mais elle se produit dans un cadre plus ou moins intime. Elle demeure non détectée par les réalisateurs de la télévision, les seuls essentiellement intéressés à la connaître. Une question se pose: pourrait-on construire un canal doté d'un réseau assez vaste pour connaître les millions de réactions personnelles afin de les transmettre aux intéressés et de transformer ainsi l'inconnue en élément connu? La télévision est en fait une voie de communication à « sens unique». Généralement, dans toute communication individuelle, A et B sont chacun, tour à tour, émetteur et récepteur. Dans les communications par télévision, la fonction d'émetteur est rigoureusement séparée de celle de récepteur. A (émetteur) se trouve ainsi dans une étrange situation; il ignore: a) si son message a atteint B; b) dans quelle mesure, B étant un récepteur multiple et non pas individuel, son message a été enregistré ou non; c) si son message a été assimilé ou non; d) les réactions de B au message.

La fonction d'émetteur d'A ne s'achevant pas avec la diffusion d'un message, mais étant permanente, la réponse fournie aux questions posées ci-dessus ne se propose pas de satisfaire une curiosité abstraite: elle constitue une condition essentielle du perfectionnement des messages ultérieurs, partant, d'une efficacité accrue. Il est donc indispensable de recueillir les opinions des spectateurs sur les programmes qui leur sont offerts, et ce n'est point là le désir de quelque particulier mais une exigence relevant de la nature de la communication.

### Un samedi soir

Le samedi soir, par exemple, plusieurs millions de Roumains, d'un bout du pays à l'autre, s'installent devant le petit écran. Qui sont ces gens qui ne se connaissent pas et qui pourtant voient et entendent au même moment les mêmes images visuelles et sonores? Des enfants et des vieillards, des hommes et des femmes, des ménagères et des ingénieurs, des ouvriers et des artistes, des gens exerçant les métiers les plus divers, ayant des goûts, un état d'esprit, des préférences, des passions personnels. Autrement dit un programme homogène est offert à un public aussi hétérogène que possible sous tous les rapports. Pourrait-on accorder les programmes au public ou bien canaliser ce défaut de concordance de façon à permettre à l'émission d'atteindre à une efficacité supérieure? Il existe une théorie de la stratification du public et l'on a multiplié les tentatives pour traiter cet ensemble hétérogène selon ses composantes homogènes, et selon différents critères (âge, sexe, profession, degré d'instruction, etc.). Généralement on compose les programmes en tenant compte du fait qu'ils ne s'adressent que fort rarement au public tout entier en disposant des mêmes chances de provoquer intérêt et plaisir. Telles sont, par exemple, les émissions d'information. D'autres émissions, par contre — les émissions musicales, entre autres — doivent être dosées de telle sorte que la répartition des différents genres réponde plus ou moins aux goûts, fort différents, des spectateurs. Sous ce rapport un programme gagnerait à être conçu selon le principe du « plus grand dénominateur commun »; on s'efforcerait d'organiser des émissions qui, sans s'adresser spécialement à l'une ou l'autre des catégories de spectateurs, seraient susceptibles de satisfaire plus ou moins les goûts de toutes les catégories ou, du moins, de s'adresser, à tour de rôle, à ces diverses catégories. Un autre principe supposant des possibilités techniques supérieures serait de spécialiser le contenu du programme. L'émetteur diffuse simultanément sur plusieurs chaînes des émissions de caractère différent: informations, émissions culturelles ou distractives.



### Une nouvelle science ?

Les raisons exigeant d'activer les recherches sociologiques effectuées par la radio-télévision revêtent donc un caractère à la fois objectif et complexe. Récapitulons l'essentiel: a) masse immense de spectateurs auxquels s'adresse l'émission; b) caractère hétérogène de cette masse (âge, sexe, condition sociale, degré d'instruction, goûts, etc.); c) caractère spécifique de la communication; d) influence politique et culturelle de la télévision.

Cet ensemble de facteurs a donné naissance à d'amples enquêtes sociales ayant des méthodes et des objectifs différents. Ces enquêtes se sont multipliées; les unes, revêtant un caractère objectif, étudient le temps matériel consacré aux émissions et l'espace où l'on suit les programmes; les autres essentiellement subjectives, ont pour objet les appréciations et les préférences personnelles des personnes interrogées. On pourrait croire que les coordonnées objectives mentionnées ci-dessus sont dénuées d'importance, car leur évidence saute aux yeux, rendant toute enquête superflue. En réalité il en va autrement. Les recherches effectuées indiquent l'existence de certaines heures de pointe. Conformément aux traditions nationales et au rythme spécifique présidant à la journée, il est certaines heures où les programmes sont suivis

par un vaste public. Des nombreuses recherches il ressort que cette affluence relève bien plus d'habitudes spécifiques que de la qualité du programme. Les réalisateurs ont, d'autre part, le plus grand intérêt à connaître avec précision les heures de pointe afin d'être en mesure de les faire coïncider avec les émissions les plus importantes, jouissant de la plus grande audience.

Ce sont précisément ces enquêtes qui ont donné naissance à la branche de la sociologie dénommée *mass-media* ou *mass-communications*. Les études pratiques et théoriques, auxquelles on se livre en Roumanie comme partout ailleurs, font pour l'heure mieux connaître les périls engendrés par la télévision que les moyens de les prévenir. Nous sommes encore souvent enclins à rejeter sur l'instrument notre propre faute, qui consiste à ne pas savoir nous en servir. Mais les efforts conjugués du public, des réalisateurs, des chroniqueurs et des chercheurs finiront par libérer pleinement les immenses énergies de culture et de civilisation dissimulées dans la boîte magique du téléviseur.

# CONFESSION DE «LA JOCONDE SANS SOURIRE»

SILVIA POPOVICI

*Dans le cinéma roumain de ces dernières années,* Dimanche à 6 heures *du metteur en scène Ilie Pintilie était un film de jeunes, le climat spirituel des années 1944 y étant surpris tel qu'alors, sous un aspect artistique significatif.* La Joconde sans sourire *est un film d'hommes mûrs, où tout une évolution de la génération arrivée aujourd'hui à maturité, adolescente pendant la guerre, est comprise dans un fascicule rétrospectif. Le thème, capable d'offrir les suggestions les plus variées, permet au metteur en scène Malvina Urseanu d'élaborer un film où l'actualité n'est pas assurée par des éléments extérieurs, par le cadre, mais par la structure même de la méditation sur les événements. D'où le caractère discursif en quelque sorte des séquences; l'accent dramatique est déplacé vers l'intérieur, les gens éprouvent le besoin — au moment unique où ils se retrouvent, — de s'observer, de s'analyser, de se confesser.* La Joconde sans sourire *est, en somme, un film où se confessent, tout d'abord l'héroïne, type parfait, durant son adolescence, de la militante révolutionnaire se vouant entièrement à sa noble mission, mais aussi ses deux compagnons, pôles symboliques entre lesquels oscille son propre destin: le poète, créateur enthousiaste et sensible, fasciné par le perpétuel spectacle de la vie, et l'ingénieur, homme de science, clairvoyant et précis, pratiquant son métier à la perfection. Tandis que le premier porte dignement sa destinée de vaincu, d'homme dont toute attache avec le monde est rompue ou, en tout cas, gravement compromise, le second, victorieux, est l'homme des succès mérités et unanimement reconnus. Le prétexte dramatique n'a rien d'extraordinaire: au bout de plus de dix ans, les trois personnages, qu'avaient rapprochés dans leur jeune âge l'élan*

*de l'action, la fièvre du sentiment, se rencontrent à nouveau. Durant quelques heures, leurs existences redeviennent tangentes, le moment de la plus forte intensité renfermant en lui autant la cohorte des souvenirs que les impulsions immédiates du présent dans une formule unique, sous l'empire de laquelle les personnages livrent leur impressionnante confession.*

*Avec* la Joconde sans sourire, *le film roumain d'analyse conquiert de nouvelles positions. L'investigation est nuancée, et originale; le jeu imprévisible des pensées et des sentiments compose un paysage spirituel insolite, au-dessus duquel le réalisateur se penche avec finesse, bien que la substance du discours lyrique accuse parfois d'inutiles longueurs. A ses qualités d'observation et de création d'un climat, de « visions des sentiments » viennent s'ajouter — pour la réussite du film — les vertus du jeu des artistes. Silvia Popovici dans le rôle d'une Joconde moderne est l'incarnation même du charme exceptionnel dégagé par la féminité. Elle représente un être d'une rare force intérieure, exerçant de ce fait une fascination toujours nouvelle sur ses semblables. Fière de sa maturité, image révélatrice d'un devenir, l'héroïne a perdu dans les broussailles de la vie, sous la dure pression de tant de situations différentes, son sourire mais non pas la possibilité de le retrouver, immortelle promesse de jeunesse et d'espoir. Les partenaires de Silvia Popovici sont Gheorghe Cozorici et Ion Marinescu, ce dernier — émule parfait, dirait-on, de l'un des aristocratiques « libertins du Vieux-Palais » dont Matei I. Caragiale nous a donné dans son livre de si prenantes images — est un acteur capable de souligner le pathétisme intérieur des existences qui se déroulent sous un masque légèrement cynique et blasé. Le couple Silvia Popovici — Ion Marinescu réalise une typologie moderne de personnages dont l'existence constitue une expérience aux multiples étapes qu'il faut vivre dans toute leur plénitude.*

La Joconde sans sourire *regarde le passé par le côté opposé des jumelles: façon directe de se situer dans la contemporanéité.*

ANTOANETA TĂNĂSESCU

## ÉCHOS

### cinéma

• Aux Studios « București », le metteur en scène Gheorghe Vitanidis se prépare à tourner *Angoisse*, d'après un scénario d'Octavian Buzescu. Distribution: Irina Petrescu, Liviu Ciulei, Iurie Darie, George Constantin, Carmen Stănescu, Ioana Bulcă, Sebastian Papaïani. Lucian Pintilie assumera la mise en scène du *Hachereau*, d'après le roman du même nom de Mihaïl Sadoveanu, avec, pour interprètes, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Victor Rebengiuc, Ion Marinescu, Florin Vasiliu, Dumitru Furdui, Constantin Codrescu, Andrei Codarcea. Le metteur en scène roumain Cezar Grigoriu dirigera les prises de vues du film musical et chorégraphique *Un garçon aime une fille* avec les vedettes françaises: Marie Laforêt, Nancy Holloway et Frank Fernandel.

• Federico Fellini viendra tourner en Roumanie une partie des extérieurs du *Voyage de G. Mastorna.*

## ÉCHOS

### beaux-arts

• Une exposition itinérante des toiles du peintre roumain Ion Țuculescu a été organisée ouverte au « Smithsonian Institute » de Washington, à San Francisco et à Columbus (Ohio).

• Des expositions d'art populaire roumain ont été inaugurées à La Havane, à Rome et Bruxelles.

• Le Musée des Arts et Métiers de Zurich a abrité une exposition d'art graphique roumain contemporain (dessins, aquarelles, illustrations de livres, affiches). A Menton, sur la Côte d'Azur, ont eu lieu des expositions consacrées aux peintres roumains Ion Musceleanu, Ion Popescu-Negreni et Grigore Vasile, tandis que Maria Manolescu exposait ses œuvres à Vienne, dans la Salle d'exposition des Imprimeries de l'Etat.

• Signalons à Bucarest des expositions de peinture tunisienne contemporaine (Palais de la République), de céramique égyptienne (Salle Dalles), et d'Arts Plastiques de la R.F. d'Allemagne (Athénée Roumain). Le public roumain a eu aussi l'occasion de visiter une exposition de photographies consacrées à l'art étrusque, organisée sous les auspices de l'Institut Roumain pour les Relations Culturelles avec l'Etranger.

• Au cours des premiers mois de l'année en cours ont eu lieu plusieurs expositions, dont les rétrospectives Schweitzer-Cumpăna, R. Iosif et Nutzi Acontz, ainsi que des expositions personnelles de Constantin Piliuță (peinture), Simona Vasiliu-Chintilă (peinture), Eva Bârsan (tapisseries), Costel Badea (céramique), Gh. Ionescu-Sion (peinture), Ioana Rădulescu (peinture), Mircea Milcovici, Barbu Nițescu (peinture), Doina Hordovan et Victor Ciato (arts graphiques), Ilie Ardeleanu, Olga Cisek et Leontin Plosca (peinture), Amelia Pora (peinture), Florica Fărcașu (ornementation), Ion Biţan (peinture), Peter Iacobi (sculpture).

# b e a u x - a r t s

RĂZVAN THEODORESCU

## Trésors archéologiques

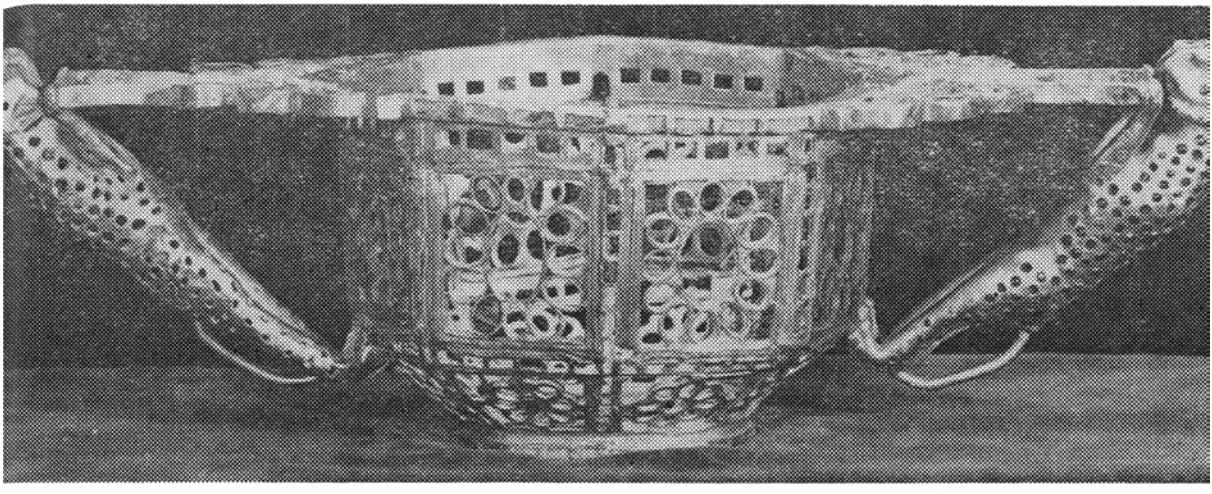


Les révélations de l'archéologie et les conclusions de l'historien de l'art vont évidemment de pair; celles-là fournissent à celles-ci ample matière à la réflexion et à l'analyse. Le pic de l'archéologue met au jour chaque année plusieurs milliers d'objets dont un grand nombre témoignent d'un niveau supérieur de culture, de raffinement et de maîtrise chez ceux qui les créèrent. Qu'il s'agisse de parures, de statuettes, de vases ou de vestiges d'édifices; qu'ils appartiennent à la commune primitive, à l'antiquité ou au Moyen Age, ces vestiges du passé nous permettent de pénétrer plus profondément dans la sensibilité des époques révolues, de déchiffer les goûts, les préférences de ces hommes disparus depuis si longtemps, de connaître leurs conceptions de la beauté et du monde. En outre, ils nous permettent d'établir des rapports plus intimes avec l'histoire de l'art universel, ainsi qu'avec des styles, des écoles et des courants anciens florissant dans des contrées plus ou moins lointaines des lieux où ces objets furent découverts.

Pour le territoire roumain, il nous est loisible d'affirmer que l'histoire de son art a toujours suivi — compte tenu des particularités de sa nature, de son caractère spécifique — celle de l'art européen dont elle est partie intégrante. Le sol roumain atteste la présence de l'homme depuis le plus lointain passé: bien que jusqu'ici les recherches n'aient point encore identifié dans les grottes quelque trace d'art paléolithique supérieur, on ne saurait mettre en doute le fait que les cultures primitives écloses sur le territoire de la Roumanie n'aient appris peu à peu à traduire en formes plastiques les premiers essais d'abstraction de la pensée humaine. On ne peut expliquer autrement le grand nombre d'œuvres anthropomorphes et zoomorphes datant de l'époque néolithique. Nous n'en citerons pour exemple que les idoles en argile découvertes à Rast, Hăbănești, Sălcuța, fortement influencées par l'art des Balkans et d'Asie-Mineure, ou ces fort beaux exemplaires, assez semblables, appartenant à la civilisation dite de Hamangia, en Dobroudja, ces idoles d'argile et de marbre, dont le célèbre « Penseur », un des chefs-d'œuvre mondiaux de l'art néolithique.

Les formes et les ornements de la céramique des IV$^{e}$ et III$^{e}$ millénaires av. J.C. — au nombre desquels figurent avant tout les œuvres de la civilisation de « Cucuteni » — l'harmonie des couleurs (blanc, rouge, noir) disposées en méandres et en spirales, selon une disposition soucieuse de la logique des formes céramiques, témoignent d'un sens remarquable des volumes, des lignes et du coloris.

Cette continuité de la civilisation dans l'espace carpato-danubien, à l'époque primitive, se trouve fortement soulignée par l'art de la céramique et des métaux, ainsi que par les ornements datant de l'âge du bronze. A l'époque même où florissaient les grandes civilisations méditerranéennes — Troie, Cnossos, Mycènes — l'homme de l'âge du bronze, vivant sur le sol de l'actuelle Roumanie, fit, lui aussi, de grands progrès dans l'art d'exprimer avec des moyens plastiques le cycle de ses activités et sa foi en un monde surnaturel, peuplé de divinités d'une personnalité plus prononcée. Les artisans du II$^{e}$ millénaire av. J.C. incisaient ou gravaient sur les vases en argile, en bronze ou en or, sur leurs armes ou sur les idoles, un vaste répertoire de motifs décoratifs d'inspiration géométrique: spirales, méandres, losanges, étoiles, triangles. Ces œuvres sont marquées au coin de cette élégance raffinée, parfois presque baroque, qui



*La coupe octogonale (IVe s.) du trésor découvert à Pietroasa*

caractérise les principales civilisations de l'âge du bronze en Valachie, en Olténie, en Moldavie et, plus encore, en Transylvanie (Tei, Gîrla Mare, Monteoru, Otomani, Wietenberg).

Développé à l'âge du fer en Dacie, l'art de ces régions, situées au confluent des grandes zones culturelles, reçoit sans relâche au cours du Ier millénaire av.J.C. des apports venus d'autres pays d'Europe et d'Asie. Il possède l'équilibre des formes, les ornements décoratifs et le style géométrique accusé hérités de l'âge du bronze, et qu'il lèguera, à son tour, par-delà les siècles, à l'art populaire roumain actuel.

Par les Scythes, l'art naturaliste animalier des steppes, avec cette liberté de trait qui permettait à l'imagination du créateur de prendre son envol, gagne le territoire roumain et la péninsule balkanique, contamine l'art daco-gète et celui de la Thrace méridionale pour donner naissance au fameux style animalier « thraco-scythique », qui accuse une tendance marquée à la stylisation géométrique, témoin les armes et les bijoux somptueux découverts à Agighiol, Poïana Coţofeneşti et Craïova.



Par les Grecs — notamment par les cités grecques du Pont-Euxin (Histria, Tomi, Callatis) — la culture autochtone recueillit un certain écho des grandes civilisations du midi classique. Du VIIe siècle av. notre ère jusqu'à l'époque romano-byzantine — pendant plus de mille ans — le sol, riche en vestiges, de la Dobroudja abrita les œuvres de l'art le plus évolué qui fleurît dans l'antiquité sur le territoire roumain. Les luxueuses céramiques aux figures rouges et noires, importées de Rhodes et d'Asie-Mineure, de Corinthe et d'Athènes; la poterie de l'époque hellénistique avec ses motifs végétaux et ses reflets métalliques; les figurines de terre-cuite imitant les fameuses statuettes de Tanagra; les bas-reliefs et les statues en pierre et en marbre des divinités peuplant le panthéon grec; les temples et les nombreux édifices construits à l'époque pré-romaine dans les cités du Pont-Euxin (et que nous connaissons grâce à des fouilles minutieuses) — tout cela nourrit le chapitre consacré à l'art antique en Roumanie. La culture et l'art daco-gète en subiront l'influence.

Ce dernier est un des aspects les plus intéressants et les plus caractéristiques de l'art européen proto-historique. On lui doit surtout les imposantes forteresses pourvues de tours, d'escaliers, de remparts et de sanctuaires élevées dans le sud-ouest de la Transylvanie, à Grădiştea Muncelului, Costeşti, Blidaru, Piatra Roşie, le célèbre « opus Dacicum » (système original de construction de murs de pierre et de poutres), ainsi que les non moins fameuses parures en argent (fibules, colliers, bracelets) créées par d'habiles artisans.

Adeptes d'une vision géométrique traditionnelle, à laquelle s'ajoutaient certaines influences (de type analogue) des Celtes établis au centre et à l'ouest du continent, les Daces ne se souciaient guère de rendre la figure humaine; aussi les sculptures daces sont-elles extrêmement rares. La plaque en argent de Cioara, le buste d'une divinité de Piatra Roşie, le relief d'un bouclier découvert au même endroit, et un certain nombre d'œuvres d'art figuratif fournissent pourtant la preuve que l'art autochtone commençait à s'engager dans une voie où l'écho de la statuaire et de la toreutique classiques gréco-romaines ne tarda pas à se faire entendre. Mentionnons, en outre, — détail intéressant que l'on retrouve dans l'art ancien de plusieurs autres pays européens (Gaule, Germanie, Espagne) — que certaines gaucheries, certains détails iconographiques permettent de reconnaître dans plusieurs sculptures funéraires de l'époque romaine (au sud de la Transylvanie et au Banat, par exemple) la main et la conception artistiques de tailleurs de pierre indigènes qui s'essayaient à poursuivre les timides essais de cet art figuratif local naissant au début de notre ère.

Après la conquête de la Dacie par Rome au début du IIe siècle, les formules de l'art romain provincial — relativement standardisées, en dépit d'une facture supérieure à celle de l'époque précé-

dente — ouvrent un nouveau chapitre de l'art ancien dans plusieurs régions de la Roumanie actuelle. L'art de la Dacie (Olténie, Banat et une partie de la Transylvanie) et celui de la Mésie Inférieure (Dobroudja) sont des reflets, souvent des adaptations autochtones, de l'art impérial officiel et de l'art qui florissait dans les provinces limitrophes (Europe Centrale et péninsule balkanique), touchées plus tôt par l'influence romaine.

Aux IIe et IIIe siècles on orna de temples, de basiliques, de thermes, de mosaïques et de statues les colonies et les municipes daces — Ulpia Trajana, Apulum, Napoca, Drobeta, Romula — comme on l'avait fait pour les cités grecques de la Dobroudja, soumises dès le Ier siècle à l'autorité impériale romaine, qui devait s'y exercer jusqu'à la fin du VIe siècle. A Adamclissi s'élève une des grandioses réalisations de l'architecture triomphale romaine, le célèbre Trophée, orné de métopes illustrant — comme la Colonne Trajane à Rome — le combat des Daces et de leurs vainqueurs. On bâtit des édifices analogues à celui qui fut découvert, voici quelques années, à proximité du vieux port de Tomi (Constantza), avec ses mosaïques et ses plaques de marbre; on sculpte des stèles funéraires représentant le défunt à différents moments de son existence, ou quelque divinité locale, tel le Cavalier thrace. La sculpture, le plus développé, peut-être, de tous les arts à l'époque romaine, subit, notamment en Dobroudja, de fortes influences gréco-orientales. Le calme des traits idéalisés, l'exécution raffinée des détails, les contrastes des ombres et de la lumière, se transformeront bien vite — et jusque dans les ateliers locaux — en un véritable académisme. L'influence des grands centres artistiques des Balkans et d'Asie-Mineure se manifeste également dans la décoration des sarcophages ou dans ces statuettes consacrées au culte et représentant de préférence des divinités orientales: Cybèle, Mithra ou encore, ainsi que le prouvent des statues récemment exhumées à Constantza, Hécate, la Fortune et des divinités fantastiques descendues peut-être de la fabuleuse mythologie syncrétique de l'Orient et des Balkans, tel le fameux serpent de marbre faisant partie de la merveilleuse série de sculptures découverte à Tomi. Cette dernière statue est une pièce unique de l'art antique en Roumanie.

Le territoire de la Roumanie se trouvant sur la route empruntée par la plupart des peuples migrateurs — Germains, Touraniens, Slaves — il était naturel qu'il conservât quelques témoignages de leur art plein du souvenir des steppes, de l'Iran sassanide et de Byzance. Ce sont de célèbres trésors composés de vases et de bijoux précieux, appartenant à la longue période qui va du IVe au XIe siècle, et qui, à la faveur de fouilles récentes, ne sera bientôt plus « l'époque ténébreuse » de la civilisation du sud-est et de l'est européens.

Les trésors découverts à Pietroasa et à Şimleul Silvaniei (IVe s.), à Conceşti et à Apahida (Ve s.) ou à Sînicolaul Mare (IXe—XIe s.) se composent d'objets d'art de grand prix dont quelques-uns sont au nombre des œuvres les plus achevées de l'art européen pré-féodal. Ces pièces ornées de motifs classiques gréco-romains accommodés au goût barbare, rehaussées de pierres semi-précieuses enchassées selon la technique du « cloisonné » si apprécié en Orient, agrémentées de motifs animaliers et végétaux, témoignent de la remarquable virtuosité dont faisaient preuve les artisans établis au nord du Pont-Euxin ou dans la Plaine du Bas-Danube et prouvent que le territoire de la Roumanie actuelle fut, dès le haut Moyen Age, le carrefour des courants et des styles sur lesquels se fonde l'art médiéval en Europe.



L'art du peuple roumain, issu de celui de Rome et de Byzance comme de l'art populaire dacogète et daco-romain, se forma aux derniers siècles du premier millénaire et s'intégra aussitôt dans l'art européen, relevant de la grande zone byzantino-balkanique.

L'art roumain médiéval fut longtemps marqué dans ses principes fondamentaux par l'esthétique byzantine dont l'architecture prestigieuse s'était développée à Constantinople, à Salonique, en Serbie et en Bulgarie. Ces influences se traduisirent, au nord du Danube, du XIe au XIVe siècle, par quelques édifices religieux dont certains sont encore debout, tandis que les archéologues en découvraient d'autres, à Dinogeţia-Garvăn et Niculiţel (Dobroudja), à Turnu-Severin en Olténie, à Argeş en Valachie. Puis l'art médiéval roumain s'engagea enfin dans une voie où, à mesure qu'il avançait, s'affirmait sa propre vision des lignes, des volumes et du coloris.

Au XIVe siècle, époque où se créent des Etats féodaux roumains indépendants, la culture atteint un degré supérieur dans son développement historique. L'église St. Nicolae Domnesc de Curtea de Argeş doit à ses admirables fresques de compter parmi les grandes réussistes de l'art byzantin de la « Renaissance paléologue ». Soulignons le souffle narratif si vigoureux, le modelé des figures, la richesse du coloris, la manière dont l'artiste sut traiter les surfaces peintes. La sobre architecture de ce monument, ainsi que celle du monastère de Cozia, datant de la même époque, rappellent les procédés des architectes et des peintres de Constantinople, de Macédoine et de la vallée de la Morava. Cependant, au cours des siècles suivants, tandis que la culture médiévale atteignait son apogée, l'art roumain allait changer radicalement de contenu. En Moldavie, sous Etienne le Grand (1457—1504) et Petru Rareş (1527—1538; 1541—1546), en Valachie sous Neagoe Basarab (1512—1521) et, par la suite, sous Matei Basarab (1632—1654) et Constatin Brancovan (1688—1714), architectes, peintres, sculpteurs, céramistes et orfèvres allaient créer une expression esthétique bien à eux dont l'originalité et la profonde unité devaient s'imposer et assimiler peu à peu, sans les altérer, les modalités de style — différentes d'une région à l'autre et d'une époque à l'autre — qui exprimaient la conception que les habitants de ces contrées se faisaient de la beauté depuis les débuts de l'histoire et de l'art.

## LUCIAN GRIGORESCU

*Le Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie a organisé cette année une substantielle rétrospective d'un des peintres roumains les plus représentatifs du XX^e siècle: Lucian Grigorescu; 125 peintures à l'huile, gouaches et aquarelles illustrent les étapes d'une carrière allant de la période cristallisée des débuts de l'artiste, en 1927, — où le peintre oscille entre Derain et Cézanne, tâchant d'assimiler les deux leçons — jusqu'à sa fin survenue en 1965.*

*Signalons, tout d'abord, pour leurs qualités artistiques, deux œuvres* — la Place de Cassis *(Musée d'Art de la R.S. de Roumanie), et une* Nature morte *(Musée Zambaccian) — appartenant à la première période. En ce temps, L. Grigorescu sacrifiait l'ambiance à la construction, organisait l'espace pictural presque sans profondeur et chassait toute luminosité de sa palette; ces deux toiles représentent une synthèse de tout ce que le peintre avait accumulé jusque-là. Il vivait alors des heures d'incertitude: son tempérament et sa raison le poussaient chacun dans une direction opposée; ces heurts devaient durer jusqu'en 1930, époque durant laquelle il emmagasina des connaissances qui lui permirent, avec le temps, de résoudre ses problèmes à sa façon. Les œuvres appartenant aux années suivantes nous prouvent que le peintre songeait dès lors moins à la forme de ses constructions qu'à l'élément purement pictural. Lignes, volumes et valeurs le cèdent à la signification chromatique du motif. Dans* Paysage avec bateau *(Musée d'Art de Cluj) et* Paysage de Cassis *(collection Octavian Moşescu) les couleurs sont poudreuses et avivent les zones trop estompées; les contours sont confus en raison de la décomposition exceptionnelle de la lumière et de la vibration de l'air; la matière précieuse et la finesse de l'accord chromatique leur confèrent toutefois de singulières vertus.*

*Par la suite, lorsque Lucian Grigorescu aura défini sa personnalité, ses tableaux seront construits sur des accords de rouges orangés auxquels s'oppose la couleur complémentaire: le vert. Ce contraste intéressant du vert et du rouge contribue à enrichir la signification matérielle de l'œuvre, dont elle dessine aussi l'expression passionnelle et active. Ce schéma chromatique est celui de plusieurs toiles:* Balcic *(Musée d'Art de la R.S. de Roumanie),* Paysage de Cassis *(Musée Zambaccian),* Nature morte aux melons et raisins *(Musée Elena et Dr. I.N. Dona),* Paysage de Balcic *(collection Constantin Basiliade). Dans l'un des chefs-d'œuvre de cette période,* Notre-Dame de Paris *(Musée d'Art de la R.S. de Roumanie), très proche de* la Cathédrale de Rouen *de Monet, s'impose la solidité monumentale de l'image, conçue dans une gamme sombre qui se détache sur un fond lumineux. Plusieurs critiques se sont empressés de ranger L. Grigorescu parmi les Impressionnistes; mais, à l'encontre de ces derniers, le peintre ne songe pas à profiter des variations de la lumière, aux différentes heures du jour, pour saisir les modifications subies par la physionomie des objets, ou pour conférer la pérennité à une sensation donnée. Pour obtenir cet effet, il peint par exemple les ombres, non point violettes, mais au moyen de tons bruns qui confèrent au sujet la stabilité dans le temps.*

*Après 1939, le peintre change sa palette pour l'accommoder aux paysages roumains. Dans ses paysages de grandes dimensions, Cassis cède le pas à Bucarest. Bien que la composition de ses tableaux soit encore déterminée par le coloris, appliqué à coups de pinceau spontanés et nerveux, l'architecture constructive commence à conférer un caractère monumental à ses œuvres les mieux venues. Lucian Grigorescu use de préférence d'une palette où dominent les tons froids; témoin son* Paysage bucarestois *(collection M. Weinberg). L'artiste demeure fidèle au contraste des rouges et des verts, sur lequel se fonde la construction chromatique de ce paysage (comme de tant d'autres), mais l'intensité se modifie en vertu d'un nouveau rapport de qualité. Les rouges deviennent plus saisissants, car le peintre se sert à présent de couleurs d'argile au lieu de couleurs d'oxyde; ses verts acquièrent des valeurs plus froides. Sa palette s'enrichit assez logiquement d'un bleu violacé qui augmente la domination des tons froids. Par ailleurs même dans les natures mortes et les paysages où continuent à prédominer les tons chauds, se manifeste le penchant à enrichir l'accord chromatique; citons en ce sens la toile intitulée* Toits *(Musée d'Art de la R.S. de Roumanie).*

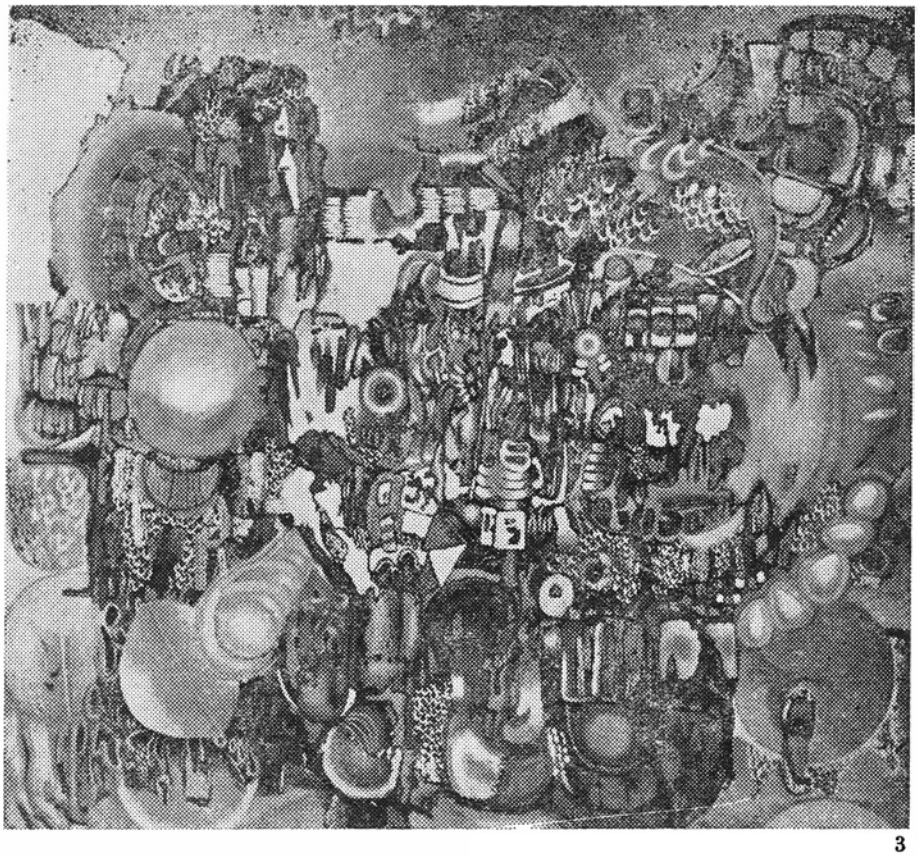
*La dernière manière de l'artiste est magnifiquement représentée à cette exposition par des œuvres qui valurent à Lucian Grigorescu des honneurs mérités (il fut Artiste du peuple, membre correspondant de l'Académie de la R.S. de Roumanie, se vit attribuer le Prix d'Etat, etc.). Citons, parmi les œuvres de la dernière époque,* le Bois de Neajlov *(Musée d'Art de la R.S. de Roumanie),* la Jeune fille aux yeux verts *(Musée d'Art de Ploïeşti) et une* Nature morte *(collection Dr. Mircea Iliescu).*

*Cette exposition n'a pas seulement contribué à faire connaître l'œuvre de Lucian Grigorescu, elle a aussi assigné à cet artiste la place qui lui revient dans la peinture roumaine: aux côtés de G. Petraşcu et de Th. Pallady, il fut un des artistes les plus brillants de son époque.*

PETRE OPREA

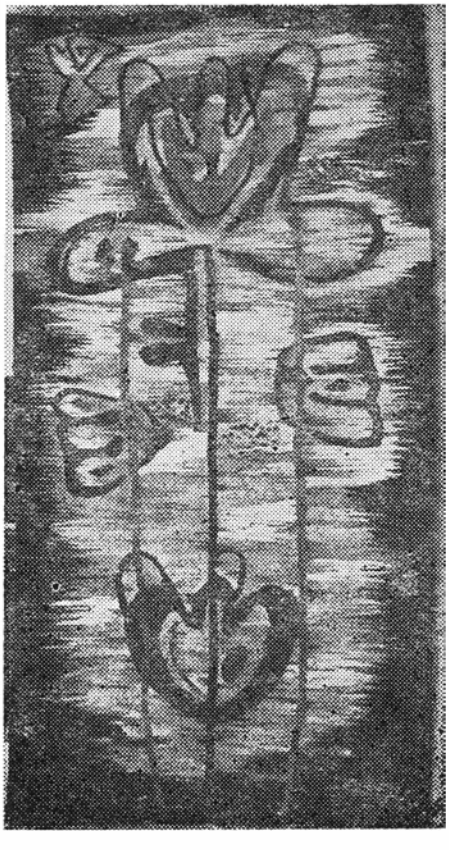
1

2



3

4



1. MIHAĬ OLOS: La nuit des enfants perdus (peinture sur bois)

2. LUCIAN GRIGORESCU: La Place de Cassis (huile)

3. MIMI ŞARAGA-MAXY: Jeu caché (huile)

4. ILEANA BALOTĂ: Bouton (tapisserie)

5. CAMILIAN DEMETRESCU: Etoiles filantes (huile)

6. CAROLINA IACOB: L'automme (huile)

5

6

## ILEANA BALOTĂ

*Ileana Balotă est au nombre des artistes qui contribuèrent le plus à faire la gloire de la tapisserie roumaine en Roumanie et à l'étranger. Aussi son exposition à la salle Magheru, à Bucarest, a-t-elle suscité le plus vif intérêt. On peut y admirer aussi les qualités du professeur dont l'ardeur secrète et la rare probité s'imposent à l'Institut des Beaux-Arts « Ion Andreescu » de Cluj, où Ileana Balotă prépare de nouvelles générations de décorateurs. Chaque tapisserie témoigne d'une parfaite intelligence du tissage, d'une composition sans défaut, d'un métier exemplaire et plein de fermeté. Ileana Balotă se distingue de ses confrères en tapisserie par une rare intuition de la matière, par sa technique souveraine et par ce don qu'elle possède de transfigurer ses matériaux en les adaptant au sujet pour augmenter la puissance d'expression de son « objectif ». Ses* Chardons *(coton, raphia, laine) aux tons ivoirins, accusés d'accents graphiques aux contours bruns et noirs, ont les proportions, la délicatesse et la transparence de coloris des estampes japonaises, sans pour autant transgresser les lois du genre. I. Balotă introduit la technique des nœuds dans la surface paisible et laineuse de la basse-lisse* (le Bélier) *pour suggérer la fourrure floche de la bête. Enveloppées de la chaleur de la laine grise,* les Trompes de berger *nous font songer, par le grain épais de la texture crépelée, aux ondulations de l'air et à la richesse des gilets portés par les montagnards.* Marine *est traitée dans les tons dorés du raphia ponctué de petites taches bleuâtres; l'œuvre évoque la plage ensoleillée, le dynamisme des vagues; cette sensation est renforcée par les minces jours pratiqués sur toute la surface. Voici, maintenant une harmonie de blanc, de noir et de bleu:* les Torrents printaniers *(laine et matière synthétique) rendent, par des fils de grosseur différente, l'érosion du sol mordu par les eaux vives.* Hiver mourant *(laine) s'inspire de l'alternance du noir et du blanc, chère aux couvertures rayées si fréquentes dans les campagnes, pour évoquer l'image de la terre au seuil du printemps: délicats brins d'herbe verte, encore touchés d'un doigt de neige. La plupart des tapisseries d'Ileana Balotă se fondent sur le système binaire noir et blanc; le coloris en est sévère et profondément traditionnel; aussi l'intervention d'un coloris exubérant, comme dans* l'Alouette, *ressemble-t-elle à une explosion de bonheur joyeux. Sur un fond d'un vert cru, les grandes taches roses de fleurs épanouies dessinent les zigzags du vol qui conduit l'alouette vers le soleil. Exécutée au petit-point, la surface de la tapisserie vibre toute grâce à l'emploi de la technique du « fil perdu » empruntée aux tapis d'Olténie.*

## CAROLINA IACOB



*A chacune des expositions de Carolina Iacob (et, depuis ses débuts prometteurs en 1964, nous avons eu l'occasion de suivre cette artiste avec intérêt) nous avons été charmés par ses rouges éclatants, par l'ingénuité du sentiment et ce halo de rêve dont s'enveloppent toutes ses toiles. Nous voici en proie au même enchantement à la vue des tableaux réunis pour sa première exposition personnelle; notre sentiment ne saurait être atténué par l'impression que la voie empruntée par l'artiste se cristallise à peine et par le fait que la fusion des divers éléments n'est pas parfaite dans tous les tableaux. On a incontestablement la certitude de se trouver en face d'une sensibilité singulière et d'une rare candeur. Carolina Iacob appartient à la famille des « naïfs » authentiques. Elle vit au royaume des fées et de l'éternelle enfance, là où tout se dévoile à « l'œil pur ». A ses yeux tout s'anime dans la nature. Nous voici en plein univers animiste: les feuilles qui tombent des arbres ont un regard nostalgique; les pensées sont de petits vieillards rusés; les coqs jouent de la trompette; pareils à des fées minuscules, les papillons exécutent en voletant des figures de ballet. Les compositions de Carolina Iacob semblent être des chapitres arrachés à quelque adorable conte de fées; il n'est pas jusqu'aux deux portraits qui n'évoquent les « petites filles modèles » des romans de notre enfance.*

*Cette ambiance de féerie est parfois troublée par des présences obsessionnelles, tel ce menaçant chien-loup ou le portail mystérieux qui, toujours verrouillé, semble néanmoins vous inviter à entrer. Cette anxiété renforce, au lieu de les dissiper, les incantations ingénues, si personnelles, de Carolina Iacob.*

## MIHAÏ OLOS

*Mihaï Olos est né en Maramureş dans cette zone de forêts nommée « Sous-Bois » où domine, de l'aveu même du peintre, « l'ombre » propice à l'éclosion des mythes dans la vie quotidienne. Aussi Olos peut-il se dispenser de « rechercher » le folklore; il est dans sa nature de communier en esprit avec la mythologie de sa contrée. Son ascendance le pousse à se « plonger » dans la création anonyme et le fantastique. Les éléments les plus décantés de son univers pictural révèlent les affinités qui unissent l'artiste moins à la morphologie de l'art populaire qu'aux intentions de ses formes; il déclenche le mystère et des effets magiques.*

*Son apport est toutefois soumis à une vision moderne. Si l'on tente de déchiffrer l'art de ce peintre, on y trouvera à la fois une science profonde des traditions perpétuées par les peintres d'icônes du Maramureş, et le rappel des nombreux exercices qu'il fit à l'école des maîtres de notre époque: Picasso, Braque, Moore, Miro. Plusieurs de ses toiles nous permettent de saisir ces influences. Si, à première vue, son*

*dessin paraît naïf, voire gauche, un examen attentif nous révèlera les buts raffinés d'une étude approfondie et persévérante. Certaines toiles plus ancienes sont encore, en une certaine mesure, redevables à l'anecdote; monochromes pour la plupart, elles semblent statiques. Ses petits tableaux sur bois (peints au moyen de couleurs naturelles extraites de minéraux et de plantes et traités à la cire) révèlent des structures plastiques plus complexes, des significations énigmatiques, un univers dramatique, l'explosion baroque des rythmes. Sans doute cet attrait du mouvement se laissait déjà deviner dans les toiles appartenant à la première manière de l'artiste.* La Fenêtre verrouillée, *avec les mystérieuses vibrations du blanc ardent scellé par les barreaux noirs (où l'on retrouve les fenêtres secrètes des églises en bois du Maramureş), compte au nombre de ses plus belles réussites. L'aisance du métier y est évidente et la pâte savoureuse rappelle celle des petites « icônes » sur bois qui permettent à l'artiste de se livrer tout entier aux voluptés de la matière. Sur tous ces petits tableaux (qu'il nous plairait de nommer « mythes folkloriques ») plane le tourbillon du mouvement; ces œuvres sont, au point de vue plastique, plus ramassées que les premières et la structure de la matière en est plus précieuse. Les heurts du rythme, la tendance dynamique à la désintégration sont conduits d'une main ferme et se trouvent soumis à une architecture déterminée dans les compositions les mieux venues. L'exposition actuelle situe Mihaï Olos parmi les artistes les plus doués de sa génération.*

OLGA BUŞNEAG

## CAMILIAN DEMETRESCU

*Pour Camilian Demetrescu « la couleur demeure l'instrument spécifique et fondamental de la peinture ». Jadis pareille profession de foi eût été un lieu commun, quelque chose qui allait de soi; de nos jours, alors que l'on croit pouvoir faire de la peinture avec n'importe quoi, voire avec des couleurs, elle est signe de lucidité et de courage; elle prouve qu'un pareil artiste sait, à force de réflexion, résister à la séduction des théories fallacieuses et témoigner du respect à une vérité féconde. Cet artiste-là ne crée pas en état de transe. Il repousse fermement, avec persévérance, l'opinion selon laquelle le peintre créerait son œuvre en état de grâce et d'inconscience, tel un rossignol qui chante.*

*Ainsi que le prouvent ses ouvrages théoriques et la profession de foi publiée par le catalogue, Camilian Demetrescu aborde des problèmes d'optique, de physiologie, de psychologie et de technologie. Etre conscient à la fois des buts que l'on poursuit et des ressources spécifiques de la couleur et de la matière, n'est pas, à ses yeux, s'engager dans une voie menant à un appauvrissement de l'émotion. Et c'est précisément grâce à cette conscience de son art que Camilian Demetrescu se situe dans la lignée des grands peintres dont la science accroît l'éloquence de la peinture. Nous ne croyons pas nous tromper en comptant Georges Seurat au nombre des initiateurs d'une pareille démarche spirituelle. Dans une lettre adressée à Maurice Beaubourg, il exposait en une vingtaine de lignes le fond de sa pensée, de son art pictural et de son esthétique. A en juger par sa préface, Camilian Demetrescu a conçu son credo dans le même esprit laconique. Toutefois — et le fait mérite d'être spécialement relevé — il a tenu compte des amendements, des corrections et des acquisitions qui, depuis Seurat, se sont accumulés dans les problèmes posés par l'harmonie et le contraste du coloris, du ton, des lignes.*

*Camilian Demetrescu sait que la vue appréhende le monde par d'autres moyens que tous les autres sens et que, partant, la peinture est un langage qu'on ne saurait réduire à des paroles. A son tour, peinture signifie relation, rapport. Elle enrichira ou non son éloquence en fonction de la justesse, de la complexité et des modulations des corrélations. La vue d'un tableau n'éveille pas seulement des sensations visuelles; elle déclenche des synesthésies, des agrégats sensoriels. Les coloris chauds suggèrent des sensations thermiques d'une certaine qualité; sur le plan des sensations d'espace et de mouvement ils semblent aller de l'avant et s'épandre; les coloris froids suggèrent des sensations thermiques opposées et semblent se retirer. Aussi, à défaut même de la perspective linéaire fondée pendant la Renaissance, le contraste entre chaud et froid suggère-t-il la distance-proximité; autrement dit il engendre, topologiquement parlant, l'espace. Pour toutes ces raisons, l'aile chaude du spectre accuse un caractère foncièrement sensuel, car elle nous transpose en un état qui participe de notre vie végétative; l'aile froide, au contraire, comme ne manque pas de le noter Camilian Demetrescu, révèle un caractère foncièrement spirituel, précisément parce qu'elle nous permet de prendre nos distances par rapport au végétatif pur; ces distances, à leur tour, favorisent la réflexion et la contemplation. Aux teintes chaudes correspond le cercle, qui, lui aussi, suggère l'expansion, tandis que le triangle, qui suggère la tendance centripète, répond aux tons froids. Un cercle rouge, un triangle bleu, un cercle bleu, un triangle rouge — autant de contrastes entre les couleurs et les formes (en d'autres termes: entre les tonalités de couleur et leurs formes) qui engendrent des sensations et des émotions dont il est impossible de rendre l'équivalent en paroles. Dans la préface du catalogue Camilian Demetrescu ne fait aucune allusion aux accords ou aux contrastes des tonalités de couleur et des formes (ou, par exemple, au problème posé par le poids ou la vibration du coloris); le fait mérite d'être relevé car, dans la pratique, le peintre en a tenu compte pour tirer un parti admirable et savant de toutes ces ressources.*

*Cependant, quelles sont les vraies possibilités du coloris? Que peut-il transmettre et engendrer? Peut-il, par exemple, outrepasser l'émotion, autrement dit engendrer des idées? Au cours des débats passionnés soulevés par ce problème, Camilian Demetrescu garde une lucide sagesse qui le pousse à ne pas renoncer à l'art figuratif.*

*L'artiste a pleine conscience de la charge émotive du coloris (ou plutôt des rapports possibles). Il établit des corrélations entre la couleur et la forme pour augmenter l'efficacité de l'émotion. Il ne croit pas toutefois que le chromatisme pur puisse transgresser l'émotion pour atteindre au plan spirituel. Un long entretien avec le peintre nous a permis de constater une fois de plus à quel point il est conscient de cette réalité. Ce qui est universel ce n'est point le symbolisme des couleurs, mais le standard, l'étalon codé et décodable fixé jadis par des cultures différentes et qui, à ce titre, variait d'une culture à l'autre. Cette convention, qui dotait la couleur de valeurs symboliques, suggérait par là des idées au spectateur. Mais — et c'est en cela que réside la contradiction irréductile de la peinture abstraite — le subjectivisme exacerbé et le standard symbolique sont des réalités antinomiques. Aussi, pour atteindre derechef au plan spirituel, devrons-nous revenir à l'art figuratif, à cette description qui, pour reprendre un mot de Camilian Demetrescu, ne « décrira pas la prose, mais bien le miracle de l'existence », bref à un nouvel art figuratif.*

*L'exposition nous a frappés par son unité, par le caractère unitaire de sa poésie modulée. Le peintre célèbre le miracle de l'existence; poète du cosmos, il crée un univers aux multiples correspondances, dont l'extérieur et l'intérieur, la réalité et la fiction onirique ou mythologique, se trouvent en un état de perpétuelle osmose. Ce barde du premier couple exprime dans* Adam et Eve I *une espèce de combustion infinie au moyen d'une savante orchestration du rouge. Dans* Adam et Eve II *l'élément végétal se penche, enveloppant et tutélaire, sur le couple humain, tout seul dans un univers de plénitude où la solitude ne débouche plus sur le néant. L'orchestration du vert et du violet, sur laquelle se fonde la toile nommée* Adam et Eve IV, *donne, au contraire, naissance à un espace étranger et hostile au couple, qui crée la sensation d'une solitude irrémédiable.* Paradis *offre également l'image de la plénitude, d'un panthéisme serein, grâce à l'emploi judicieux d'une des couleurs chaudes du spectre.* Adam et Eve V *et* Nuit *évoquent le soir et la nuit par des accords et des contrastes chromatiques d'une puissance singulière. Le peintre associe plus intimement encore couleurs et formes pour nous projeter, dans* Printemps étoilé *et* Etoiles filantes *dans un univers en proie aux convulsions. Ces* Etoiles filantes *forment une sphère d'une grande luminosité dont la forme et la consistance suggèrent une explosion imminente. Ces formes colorées, ces grandes toiles de couleur évoquent un univers fabuleux. Ainsi, le lyrisme cosmique des œuvres de Camilian Demetrescu prolonge, sous un aspect moderne, le lyrisme cosmique de la poésie populaire roumaine.*

## MIMI ŞARAGA-MAXY



*L'ensemble des tableaux sélectionnés en vue de cette exposition peut être groupé suivant deux grandes catégories. La première est celle des tableaux portant des titres tels que: « Horizontal », « Concentrique », « Diversité », « Contrastes », « Formes multiples », « Mouvement interrompu ». En intitulant ainsi ses toiles, l'artiste suggère qu'elles doivent être considérées en soi, sans être rapportées à la réalité objective ou à quelque univers intime, bref, à ce qui — extérieurement ou intérieurement — se trouverait toutefois en dehors d'elles. Un tel rapprochement équivaudrait à offrir une image intercalée, à l'esprit de celui qui contemple l'un de ces tableaux. Or, l'artiste s'efforce, par le truchement des formes colorées qu'elle a créées, partant de rythmes et de correspondances, de déclencher (sans faire appel à aucun de nos souvenirs, sans solliciter l'apparition, dans notre esprit, d'un élément de référence, sans introduire, il faut le préciser, ce que les théoriciens de l'art contemporain appellent des « images intercalaires », mais au contraire le plus directement possible) les sensations d'espace et de mouvement que nous promettent les titres mêmes des œuvres exposées. Artiste douée d'une sensibilité particulièrement vaste, différenciée, aiguë, Mimi Şaraga-Maxy réussit à tenir ses promesses. On peut affirmer que,* grosso modo, *sa peinture actuelle procède de l'expressionnisme abstrait, constituant, par l'inclusion de certains éléments déterminés de langage, une variante de celui-ci. Mais, il est plus simple et plus clair d'adopter la dénomination générale — créée par les théoriciens et les artistes de l'après-guerre — d'« improvisation psychique » (terme qui inclut l'expressionnisme abstrait, la peinture gestuelle, l'informel, l'art brut, etc.).*

*Quelques toiles constituent une transition entre la première catégorie analysée ci-dessus, et la seconde catégorie. Ainsi, dans la toile intitulée* Ephémère, *l'ensemble du coloris, le dégradé des valeurs font paraître les formes évanescentes. L'image ne transmet pas simplement une synesthésie, c'est-à-dire un agrégat sensoriel (qui a, certes, aussi nécessairement, des échos affectifs), mais suggère en même temps l'idée d'une genèse dont les produits ont une existence extrêmement brève, mais qui est incessante. Avec* Ephémère, *nous pénétrons dans la catégorie des toiles qui tendent à suggérer des idées.*

*Dans* Jeu caché, *les formes ne reflètent pas des choses ou des êtres de la nature. Nous nous maintenons comme précédemment dans ce que nous avons accoutumé d'appeler l'abstractionnisme. Mais — ce qui est particulièrement caractéristique pour les tableaux de cette deuxième catégorie — les formes créées suggèrent quelque chose de plus proche des formes rencontrées dans la nature, dans l'existence humaine. Toutefois, c'est au moment même où elles sont sur le point de « ressembler » au préexistant, quand elles semblent évoquer des éléments aperceptifs, que le processus est bloqué, suspendu dans l'incertain et l'ambiguïté, en sorte que ce qui semblait animé du désir de dévoiler ne révèle rien, mais au contraire dissimule; d'où le titre. Or, de telles démarches, des procédés ou des formes de ce genre se rencontrent aussi en d'autres variantes, chez des peintres comme Jackson Pollock dans certaines phases de sa créa-*

*tion, ou comme Allan Davie. Personnellement, je considère également le tableau intitulé* le Temps *comme l'un des plus significatifs quant aux intentions de l'auteur. Les formes d'une grande variété, d'une grande diversité de dimensions, les trajectoires sans cesse modifiées du mouvement, la convergence ou la divergence des lignes qui tantôt se fondent et tantôt s'éparpillent dans la composition, les parties où prédominent les pleins, une densité exacerbée, née de l'accumulation et parfois de l'interpénétration des formes, ainsi que les parties où prédomine au contraire la raréfaction, tout contribue à suggérer l'idée de temps — non pas du temps sidéral, objectif, mais du temps considéré comme l'histoire générale et l'histoire particulière vécue par l'individu. C'est une sorte de grand fleuve, qui n'a rien d'homogène, d'unilinéaire, qui marque au contraire des arrêts, des seuils, des cataractes, des accélérations, des ramifications, des méandres, de fallacieuses réversibilités, traînant dans sa course des contradictions dramatiques, des tensions non résolues, des moments d'apaisement, etc. Le télescopage des formes, leur superposition partielle, comme dans un palimpseste, suggèrent la cœxistence des différents états de conscience. L'artiste s'efforce de suggérer la sensibilité temporelle, la durée intérieure, conçue à présent comme une hétérogénéité, ce qui est encore une preuve de l'appartenance de cette peinture à ce que nous avions nommé « les tendances de l'improvisation psychique ».*

*De toutes les toiles figurant à l'exposition se dégage une impression de vitalité, de tumulte irrépressible. Il n'y a là rien de déprimant, rien de ténébreux, mais une incessante pression des élans vitaux, triomphants, de la nature et de l'existence. La sélection dévoile une santé foncière, même quand les tensions sont exaspérées, même quand les énergies deviennent explosives, dans cet univers volcanique, jamais en repos. L'artiste sait trouver des formes et des relations entre les formes, à même de transmettre directement des sensations intenses. Elle* voit *ce qu'elle sent et ce qu'elle pense, et, pour ce qu'elle voit, elle invente tout un arsenal de signes.*

EUGEN SCHILERU

## TAPISSERIE 1968

*Contrairement aux tissages populaires, dont l'ampleur et la valeur artistique sont incontestables, la tapisserie n'est pas arrivée à jouer un rôle aussi significatif dans l'histoire moderne des arts roumains. Cependant un changement des rapports s'est produit au cours des dernières années (10 à 15 ans). Dans ce processus relativement récent, l'exposition ouverte dans les salles de la Fondation Dalles de Bucarest marque un moment à part. Durant la période dont nous parlions, le nombre des artistes produisant des tapisseries n'a cessé d'augmenter (la plupart appartiennent aux sections de spécialité des instituts d'arts plastiques de Bucarest et de Cluj), et leurs œuvres, présentées dans des expositions personnelles ou nationales d'arts décoratifs, ou encore dans des expositions à l'étranger, par exemple à Lausanne, Washington, Chicago, Nashville, Milan, Londres, Athènes, Sofia, etc. ont reçu un accueil favorable. Cependant, l'exposition actuelle est la première grande manifestation des artistes roumains en tapisserie.*



*La gamme des œuvres présentées est très variée; les artistes, débordant de fantaisie, doués d'un vif esprit d'invention plastique, se différencient tant par les nuances de l'expression que par les modalités techniques. Mimi Podeanu, par exemple, que l'on avait déjà remarquée aux dernières Biennales de la Tapisserie de Lausanne, en 1965 et en 1967, expose une œuvre de grande envergure, dont la fine technique a un délicat caractère pictural, d'un lyrisme légèrement mélancolique* (Enfants venus souhaiter la bonne année). *Cette tapisserie combine la technique du fil de soie synthétique, avec celle de la laine fine, dans des tons de blanc et de gris — pour le fond — ou dans des tons pastel (les têtes des enfants); la similitude de style avec une certaine famille artistique européenne — de James Ensor à Paul Klee — se marie au caractère autochtone et au parfum folklorique. Theodora Moïsescu Stendl, artiste plus jeune, pratique une plastique plus vigoureuse, basée aussi bien sur un matériau plus consistant et un plus gros point que sur une expression d'un caractère graphique prononcé. Qu'elle s'exprime par des laines grises ou multicolores, elle emploie de façon ingénieuse les éléments ou le style populaires, évitant le narratif et l'illustratif. La pièce* Maître Manole, *due à Octavian et Geta Vişan, témoigne de qualités exceptionnelles. Puisant leur inspiration dans la vieille légende roumaine du maître-maçon auquel il fut impossible d'élever l'église qu'il devait bâtir sans sacrifier sa femme, emmurée vivante, les auteurs de la tapisserie se sont guidés d'après la page illustrée d'un manuscrit du Moyen Age. Mais, tout comme dans le tapis d'Orient du type « Ghiordez », ils surpassent l'esprit de la miniature, imprimant des proportions monumentales aux personnages ainsi qu'aux structures de la composition. Leur technique est mixte; le fond de cette grande tapisserie est dominé par le point de Hongrie, tandis que les bords sont au point noué, où le fil laissé long crée un cadre de volume architectural à la scène centrale. Simona Vasiliu-Chintilă, autre exposante aux Biennales de la Tapisserie de Lausanne, s'exprime elle aussi dans des techniques variées. Ainsi, tandis qu'elle adopte dans* Cerfs-volants *le point de Hongrie et un graphisme sobre, réalisant, au moyen de laines grises, des courbes harmonieuses et la cadence du vol, elle a recours, dans* Matin, *à une polychromie suggestive, soutenue par le relief d'une technique mixte, usant même, par endroits, de raphia.*

*D'ingénieuses combinaisons techniques, mises au service d'une expressivité originale, témoignent également les œuvres d'artistes tels que Elena Pană (tapisserie de technique mixte — point de Hongrie et point noué, indices d'un esprit vif et plein de fantaisie), Valentina Ghinea Delaport (composition à*

*masques folkloriques, vivement coloriée, à reliefs très expressifs), Liliana Tudorache-Ţăruş (mélange suggestif de points de Hongrie et noués, mais insuffisamment soutenu par l'harmonie des tons) et Eva Deak Beke (ourdissage en ficelle de chanvre et trame en laine à poils longs, comme dans les couvertures faites au Maramureş). Lucreţia Pacea expose une œuvre extrêmement plastique:* Jeunes filles aux quenouilles, *dont la chromatique sobre est heureusement harmonisée à la technique simple du point de Hongrie, exécuté avec un fil rêche, au moyen duquel on obtient une texture en épi, d'un aspect profond et précieux, en dépit de l'apparence fruste du matériau. Bien représentée par trois œuvres, Ileana Balotă. D'autres œuvres, remarquables du point de vue de la vision synthétique et de l'équilibre décoratif, sont dues à Pavel Codiţă, Gabriel Stoïchiţă, Geta Brătescu, Ion Stendl, Berta Mrazek Benko, Corneliu Ionescu, Spiru Chintilă, Zizi Frenţiu, Ştefan Gabrea, Anton et Monica Moïsescu, Viorica Iacob.*

*Compte tenu des différences de goûts, de conception ou même du décalage entre les générations, la plupart des visiteurs ont manifesté un vif intérêt — et même beaucoup d'enthousiasme — pour l'exposition de la Salle Dalles. Mais celle-ci a aussi une signification toute particulière. La soixantaine d'œuvres présentées — de grande envergure pour la plupart — appartenant à plus de cinquante artistes, laissent percer, malgré leur diversité, certains caractères généraux qui constituent les prémisses d'une véritable école roumaine de la tapisserie. Ces traits communs découlent notamment de la manière dont les artistes ont adapté les traditions nationales, folkloriques ou cultivées, à une vision moderne. Le phénomène s'intègre dans le large mouvement tendant à mettre en valeur certaines traditions nationales, mouvement caractérisant la tapisserie européenne d'après la seconde guerre mondiale, ainsi que celle d'autres continents. Dès avant la guerre, les artistes français en tapisserie, à commencer par Jean Lurçat, suivi par Marc Saint-Saëns, Jean Picart Le Doux, puis par les générations nouvelles, se sont inspirés des œuvres gothiques de l'école d'Arras ou de celles, ultérieures, des manufactures d'Aubusson. Les artistes scandinaves, surtout les Norvégiens, tels Sigrun Berg ou Elise Jakhelln, ont fait appel, à leur tour, au folklore, art encore vivant dans leurs pays. Certes, dans la tapisserie contemporaine tant européenne que roumaine, on ne saurait faire abstraction de la pensée artistique moderne, faute de quoi toute adaptation traditionnelle risque de se muer en archaïsme ou en ethnographie.*

PAUL CONSTANTIN

## Trois livres roumains sur Brancusi

La littérature roumaine concernant Brancusi s'est enrichie, en 1966, d'une monographie qui — outre un texte synthétisant les connaissances actuelles sur l'œuvre et la vie de Brancusi — comprenait un catalogue, une bibliographie et un certain nombre d'excellentes photos dues à Florin Dragu. Cette monographie est signée par le critique d'art Mircea Deac. La même année voyait la parution d'un album de photos réalisé par Nicolae Săndulescu et dont Geo Bogza, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, avait écrit l'avant-propos. En 1967, à l'occasion du « Colloque International Brancusi », paraissaient — le 12 octobre, jour même de l'ouverture des travaux — trois remarquables volumes en hommage à l'artiste: *la Jeunesse de Brancusi* (Tinereţea lui Brâncuşi) par V.G. Paleolog (Editions de la Jeunesse), *Brancusi — Souvenirs et Exégèses* (Brâncuşi — Amintiri şi Exegeze) par le regretté Petre Pandrea, et un album *Brancusi ou l'anonymat du génie* (Brâncuşi sau anonimatul geniului) par Dan Hăulică, illustré par des photos de Dan Eremia Grigorescu (Editions « Meridiane »).



Nous nous occuperons en premier lieu de l'ouvrage de celui qui détient la primauté dans le domaine des monographies dédiées à Brancusi dans le monde entier: V.G. Paleolog. C'est sa quatrième contribution — après les parutions de 1938, 1944, 1947 — à la connaissance de l'œuvre du grand sculpteur. C'est le livre d'un mémorialiste, d'un homme de lettres ayant appartenu au cénacle du poète Alexandru Macedonski, « roi du symbolisme roumain ». L'âge du « catéchisme de la nature », évoquant « les pâturages alpestres », les temps où la vieille rebouteuse Antohia de Gureni remit à Brancusi son bras « sauté hors de son épaule »; ou l'histoire de la petite Jidovschitza pleurnicharde qui avait l'habitude «de se mettre subitement à parler sans plus s'arrêter»; la description de la foire de Tîrgu-Jiu, des difficiles débuts de l'artiste dans une teinturerie, dans un «tourbillon de couleurs»; les cloches qu'on fait sonner la simphonie de l'arain où il parle du fondeur Dimaké, qui servait en même temps de modèle à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest (et dont la sensationnelle photo a été publiée récemment par Petru Comarnescu) — autant de souvenirs précieux. A la même époque des tribulations appartiennent aussi les souvenirs sur Brancusi chanteur « volontaire » non seulement dans la Chorale « Carmen », fondée en 1901 par le compositeur Dimitrie Kiriak, disciple de Vincent d'Indy, mais aussi dans les maîtrises des églises Madona Duďu (Craïova), Mavrogheni (Bucarest), ou — pendant un plus long intervalle — chantre de la chapelle roumaine de la rue Saint Jean de Beauvais de Paris, où l'on sait qu'il a aussi fait office de sacristain. Ce dernier épisode est illustré bien sûr par la photo de Brancusi revêtu de la tenue d'usage, publiée pour la première fois dans les colonnes de la « Revue roumaine d'Histoire de l'art » (nº 1/1964). Au sujet de celui auquel était dédiée cette photo, le numismate Victor Popp, Paleolog affirme que les œuvres de Brancusi *Orgueil* (1905) et *Tête d'enfant* (1906), qui lui appartenaient, auraient représenté ses enfants. Cependant, le registre d'Etat civil de la ville de Bucarest prouve que Victor N. Popp ne se maria qu'en 1910; Brancusi lui fit d'ailleurs cadeau, à cette occasion, d'un magnifique *Torse* en marbre, sculpté une année avant et ayant pour modèle Lily Waldemberg, œuvre qui se trouve aujourd'hui au Musée d'art de Craïova. Pour ce qui est *de la Sagesse de la Terre*, cette œuvre exceptionnelle ne semble pas avoir été réalisée

en Roumanie, en « granit carpatique », mais dans une pierre calcaire trouvée dans les anciennes catacombes de Paris, dans ce que l'on nomme les « savonnières ».

Le second ouvrage est dû à l'essayiste, juriste et sociologue Petre Pandrea qui — se définissant modestement lui-même — se présente comme « le greffier d'un procès célèbre, jugé par le tribunal de la plastique et de la philosophie contemporaines ». Ecrit avec beaucoup d'esprit et de spontanéité, d'un humour souvent mordant, ce livre a la valeur d'un documentaire; il représente, dans sa majeure partie, le sténogramme d'entretiens nocturnes, de *propos de table*, tenus dans ces démocratiques descendants des « salons » d'autrefois, les actuels « laboratoires d'esthétique » que sont les cabarets et cafés du vieux et du nouveau Bucarest. Les Mémoires de Petre Pandrea transcrivent ces entretiens, expriment les réflexions et les considérations provoquées par certaines lectures, par la contemplation de certaines œuvres d'art ou issues des rapports directs avec certains créateurs. Ces narrations sont faites, nous dit-on, au pied levé, après une réconfortante douche matinale. Mais loin d'être les simples notes d'un humble greffier, ce sont celles d'un habile avocat, originaire d'Olténie, comme Brancusi. En dépit d'inévitables « déformations professionnelles », le juriste consigne des idées et des événements intéressants. Nous avons là, pourrait-on dire, une série de procès-verbaux, de minutes de l'« interrogatoire », auquel Constantin Brancusi a dû répondre, et leur authenticité est confirmée par le fait qu'ils ont été publiés d'abord dans le cahier littéraire « Meridian » (Craïova, avril 1943), avant d'être repris et développés dans le volume *Portraits et Controverses* (1945). On doit donc considérer tout ce qui est postérieur à cette date — ainsi que l'avoue l'auteur lui-même — comme étant d'une relative et approximative exactitude. Ce qui s'est passé durant ces nuits blanches s'est estompé depuis longtemps. Il est probable que certaines erreurs de date ou de noms sont dues à la transcription tardive des entretiens dont nous venons de parler. Cependant, il n'est pas dénué d'intérêt de remarquer la façon dont deux auteurs différents envisagent les mêmes faits et relatent certaines circonstances identiques: le climat venteux de Hobița; l'évocation de Brancusi dans la posture d'un petit berger apportant des quenouillées de laine remplie de chardons et de suint; l'épisode de son apprentissage à la teinturerie (soldé par la claque qui décida le futur artiste à prendre la poudre d'escampette). De l'époque de la maturité du sculpteur, nous retenons notamment certains amendements apportés par Brancusi à la théorie bien connue de la sculpture charnelle, ainsi qu'un jugement plus nuancé sur Michel-Ange et Rodin. Petre Pandrea voit le sculpteur sous un angle typiquement olténien: Brancusi est un « pandour » de l'esprit, il le compare tantôt à Tudor Vladimirescu (chef du soulèvement populaire de 1821), tantôt à un moine du monastère de Tismana, ou encore à un porteur de palanche sur l'épaule duquel percherait l'*Oiseau-Phénix* (la *Maïastra*). L'auteur a une prédilection marquée pour les parallélismes les plus surprenants, dont la similitude entre James Joyce et le sculpteur roumain nous semble le plus typique (cf. R.R. 2/1967). Petre Pandrea nous apprend certaines circonstances peu connues, par exemple que Brancusi aurait été l'ami de Matisse et de Picasso; avec ce dernier, cette amitié dura jusqu'en 1912, et en 1920, ce fut celui-ci qui prononça la blessante métaphore que l'on sait à l'adresse de la *Princesse X*. Autre fait jusqu'ici inconnu: le docteur Paul Alexandre, qui mit en rapports Modigliani et Brancusi aurait été d'origine roumaine. L'ouvrage nous confirme aussi qu'en 1933, Brancusi aurait voulu élever un monument à Bucarest — occasion perdue, tout comme le projet des monuments de Peștișani et de Ciucea. Autre sujet passionnant: la controverse qui oppose l'auteur de l'ouvrage à V.G. Paleolog et Ion Scînteie concernant la genèse et les symboles de *la Maïastra*, oiseau « qui ne dort jamais », issu des contes roumains, et qui sert de guide à Făt-Frumos (Prince Charmant) lorsqu'il part à la recherche d'Ileana Cosînzeana. A l'appui de sa thèse, Petre Pandrea apporte le témoignage de Peter Neagoe dont un fragment du roman *The Saint of Montparnasse*, « construit comme une mosaïque », est incorporé dans le présent ouvrage. L'avocat de Brancusi appuie donc sa plaidoirie littéraire sur les témoignages de ce romancier américain d'origine roumaine; lorsque leurs points de vue coïncident, il va sans dire que leurs souvenirs communs acquièrent un plus grand poids. L'album réalisé par Dan Hăulică et Dan Eremia Grigorescu représente un beau cadeau fait au Colloque. L'œuvre du sculpteur a été considérée par deux fervents admirateurs, doublés de remarquables esthètes. La perfection des photos est d'un grand artiste; Dan Eremia Grigorescu s'est bien gardé de troubler l'unité des lignes d'œuvres qui se suffisent à elles-mêmes et qui ne réclament aucun artifice photogénique: elles sont là et c'est assez. Il suffit de savoir les regarder attentivement, patiemment, amoureusement. *La Colonne sans fin* nous est présentée, par exemple, dans une suite de treize images, regardées successivement à des distances, des niveaux et sous des angles différents; et chaque séquence reflète l'image qu'elle évoque pour celui qui la contemple. Dan Hăulică a vu dans *la Colonne sans fin* une multiple et fantastique abondance de sens, « un véritable répertoire secret des motifs employés par le sculpteur »: *la Maïastra*, *le Roi des Rois*, *le Coq*, *Mademoiselle Pogany* surgissent et se métamorphosent selon la façon dont vous regardez *la Colonne*. La puissance magique de cette œuvre a suggéré aussi à d'autres une infinité de visions se rattachant au moment de la journée, à la saison ou au prisme à travers lequel ils l'ont contemplée. Le critique d'art Petru Comarnescu a cru y voir, quant à lui, tantôt « une file d'hommes, juchés sur le dos l'un de l'autre et s'élevant vers le ciel, tantôt un tas de pichets paysans superposés, tantôt une suite de crêtes montagneuses ». L'essai de Dan Hăulică projette avec force l'œuvre de Brancusi, jaillie du sol roumain, sur le firmament de l'art universel; il en explique les sens et les racines profondément archaïques, sa sculpture pure et lumineuse étant « le point culminant de longues accumulations anonymes ». A la réussite de cet album ont contribué Radu Ștefleа et Ion Baroï par une mise en page judicieuse des photos qui composent une symphonie en noir et blanc.

*BARBU BREZIANU*

# m u s i q u e

PETRE CODREANU

## Le lied roumain

L'évolution du lied, comme celle d'autres genres de la musique roumaine, a parcouru une voie sinueuse, mais ascendante, commençant soit par l'imitation du lied romantique, tel qu'il se cristallisa dans l'œuvre d'un Schubert ou d'un Schumann, soit par le prélèvement brut de la chanson populaire, pour aboutir à sa physionomie actuelle, qui le différencie nettement de ce qui se fait dans d'autres pays. Il y a une centaine d'années que le lied roumain a commencé à se constituer; ce processus s'est accéléré au cours des dernières décennies et son profil musical a fini par se détacher clairement, lié à l'univers sensible des poètes modernes et à une transfiguration de plus en plus subtile des éléments constructifs — structures mélodiques, rythmes, harmonies, timbres, etc.



A ses débuts, le lied roumain ne se proposait guère, consciemment du moins, d'établir une synthèse raffinée de l'image poétique et de l'image musicale, ni de surprendre les nuances d'une idée ou d'un sentiment pour les exprimer en musique selon les exigences d'un idéal esthétique élevé. Il y a cent ans, ce que nous appelons aujourd'hui des lieder étaient de simples chansons, parfois intitulées romances; leur univers expressif était des plus simples et leurs thèmes frisaient parfois la banalité. On essayait çà et là, en suivant les modèles classiques, de réaliser une construction bien articulée, d'une étroite logique musicale. Quant aux caractéristiques nationales, on ne peut guère en parler qu'à partir du moment où les auteurs s'efforcèrent de donner à leurs mélodies un contour spécifique; au début, cette tendance ne fut que formelle (introduction de certains intervalles caractéristiques, choisis surtout pour leur pittoresque), puis devint plus substantielle (pièces déterminées par une pensée musicale propre à la sensibilité nationale).

Le premier échelon gravi fut l'investigation du répertoire populaire. Quelques recueils de chansons, agrémentées d'un accompagnement de piano, peuvent être pris pour point de départ dans l'évolution du lied. En 1846, Alexandru Flechtenmacher (1823—1898), compositeur et professeur distingué, composa et publia une *Collection de chansons moldaves* qui fut le début d'une imposante série de recueils à laquelle contribuèrent tour à tour les musiciens de toutes les générations. Certains — les folkloristes — auront droit à la reconnaissance de la postérité pour la sûreté de leur choix; d'autres, pour avoir tenté de faire de ces chansons le point de départ, la source d'inspiration d'un lied roumain vraiment authentique. Bon nombre de ces musiciens peuvent prendre place dans les deux catégories à la fois. Dumitru Kiriac (1866—1928), un des fondateurs de la musique roumaine moderne, a le mérite d'avoir trouvé, pour le petit nombre de chansons qu'il publia et dont il respecta le contour mélodique original, un juste support harmonique et surtout le mode approprié. On sait que la structure modale des pièces populaires roumaines ne s'adapte pas à l'harmonie classique; les compositeurs du siècle passé, à part Gavriil Musicescu (1847—1903) échouèrent dans cette voie; l'orientation de D. Kiriac, bientôt soutenue par Tiberiu Brediceanu (né en 1877) et d'autres encore, joua un rôle déterminant dans l'émancipation de sous l'influence occidentale. Mais d'autres musiciens se penchèrent aussi sur la chanson populaire et s'efforcèrent d'en faire un véritable point de départ du lied national. Eusebie Mandicevschi (1857—1929), professeur à l'Académie de Vienne, éditeur de Brahms, de Beethoven et d'autres grands compositeurs, harmonisa 200 chansons choisies dans la collection d'Alexandru Voevidca (1862—1931), qui contient non moins de 10 volumes; Stan Golestan (1876—1956), consacré en France, fit paraître en 1909 *Dix chansons populaires roumaines* (Ed. E. Gallat,

Paris) et 13 ans plus tard des *Doïnas et chansons*, sur des textes populaires recueillis par G. Dem. Teodorescu et traduits en français par Jules Brun (Ed. Compagnie Française). Emil Monția (1882—1965), dès ses débuts, fut très actif dans ce domaine: sept cahiers de chansons pour voix et piano, publiés à Arad, Sibiu et Bucarest, furent suivis par d'autres collections de *doïnas*, de chansons populaires, de chants de Noël, de chansons patriotiques et d'anciennes romances. Sabin Drăgoï (né en 1894) publia des chansons arrangées pour voix et piano — et la liste pourrait s'allonger. Il faut faire une place à part à Eduard Caudella (1841—1924), auteur de pièces qui se situent à mi-chemin entre la chanson populaire ou la romance d'une part, et le lied de l'autre. George Ştephănescu (1843—1925), qui posa les fondements de l'école roumaine de chant et eut une contribution substantielle à la fondation de l'Opéra roumain, fit, dans ses œuvres, la transition vers le lied proprement dit, bien qu'on puisse encore déceler chez lui certaine influence romantique.

Il ne faudrait pourtant pas conclure que la ligne folklorique intervint seule dans la naissance du lied roumain; les suggestions de la musique occidentale furent précieuses et tentèrent jadis bon nombre de compositeurs. Par exemple Carol Miculi (1821—1897), élève de Chopin. Il écrivit pour le piano et se distingua aussi par deux cycles de lieder, qui parurent aux Editions C.A. Spina de Vienne. Les études que de jeunes musiciens roumains poursuivaient dans les grands centres culturels de l'Europe occidentale leur permirent de trouver d'intéressantes solutions poétiques et musicales. Des personnalités de premier plan: Paul Ciuntu (1866—1918), Ioan Scărlătescu (1872—1922), Dinu Lipatti (1917—1950), Alfred Alessandrescu (1893—1959) et bien d'autres s'inspirèrent des poètes allemands et français Heine, Rilke, Rimbaud, Verlaine, Musset, etc. On peut inclure dans cette même catégorie Georges Enesco (1881—1955), le premier grand compositeur roumain moderne. De 1898 à 1916, Enesco composa plusieurs mélodies dont l'une, intitulée *Doïna*, est écrite pour voix, alto et violoncelle, sur un texte de Vasile Alecsandri; les autres ont été inspirées par des poètes français. Les plus connues sont les *Sept chansons de Clément Marot*, d'une finesse et d'une force d'évocation remarquables.

George Dima lui-même (1847—1926), dont la contribution à l'histoire du lied roumain fut décisive, écrivit pendant ses années d'études à Leipzig et au début de sa carrière des lieder de style allemand, sur des vers de Peter Cornelius, Fr. Bodenstedt, N. Lenau. Une sensibilité originale traverse pourtant ces œuvres, qu'un chroniqueur de la « Leipziger Neue Zeitschrift fur Musik » décela dès 1889 (lors de la parution de l'album « Lieder und Gesänge »): « L'auteur est particulièrement sensible au caractère des chansons qu'il compose et qu'il modèle selon son individualité bien roumaine, malgré sa culture allemande. Il a beaucoup appris, sait appliquer sa science et crée de son propre fonds, presque toujours dans le caractère spécifiquement roumain. » Les premiers essais de Dima dans le style national datent de 1881—1886. Il publie alors deux cahiers de *Chants populaires* où se trouvent *Belle de jadis*, *A qui me plaindrais-je*, *Ah ma belle*, *comme on s'aime nous deux*, des chants de Noël, etc. Ses chansons sur des vers de Mihaïl Eminescu *(Désir*, *Que ne viens-tu*, *Si les rameaux*, *Au-dessus des arbres*, *Somnolents passereaux)* sont, par l'expression, la logique serrée de la forme et la qualité de l'accompagnement, les premiers lieder roumains dont la valeur est autre qu'historique et qui suscitent mieux qu'un intérêt purement local. George Dima s'inspira aussi d'autres poètes roumains. Lui et D. Kiriac furent ceux à qui le lied roumain doit réllement son affirmation.



De ce lied, nous n'avons présenté jusqu'ici que l'histoire. Or, le genre est actuellement très vivant et ses formes sont presque aussi nombreuses que les compositeurs qui l'ont abordé. Tout au long du XX^e siècle, traversé par des recherches stylistiques parfois contradictoires, mais toujours fécondes, puisque multipliant l'expérience et les moyens d'expression, l'évolution du lied a suivi un chemin ascendant. De la prolongation de la ligne Kiriac, qu'illustrent, dans un langage plus évolué, les lieder de Sabin Drăgoï ou d'Achim Stoïa (né en 1910) et jusqu'aux résonances atonales des premiers lieder de Zeno Vancea (né en 1900) sur des vers de Rilke (1922), nous trouvons représentée presque toute la gamme des styles. Ce développement presque miraculeux du genre a certes été favorisé par l'affirmation, en poésie, de quelques écrivains de premier ordre et par le nombre croissant des récitals, effet de l'intensification générale de la vie musicale.

Il est impossible d'avoir une vue d'ensemble du genre sans relever l'importance de l'œuvre de Mihaïl Jora (né en 1891). Il faut souligner la prédilection de ce compositeur pour la concision et le relief, une auto-exigence qui le fait ciseler chaque pièce pour en tirer le maximum d'efficacité, sa science achevée des rapports entre le sens poétique et le sens musical, ce dernier n'étant jamais inférieur au premier et parfois le dépassant, enfin le caractère national décanté de ses structures. Disciple spirituel d'Enesco, Jora eut une contribution décisive dans tous les genres qu'il aborda — symphonie, quatuor, sonate, etc. — mais s'imposa surtout brillamment dans le ballet et le lied. Sa première œuvre, datant de 1914, est un cycle de cinq lieder sur des vers de poètes allemands. Après la première guerre mondiale, Jora choisit presque exclusivement des poètes roumains: Octavian Goga, Adrian Maniu, George Bacovia, Al. O. Teodoreanu, Ion Pillat, Vasile Voïculescu, Lucian Blaga, George Lesnea, Zaharia Stancu et d'autres. De ses quelque cent lieder, les plus révélateurs sont ceux qu'il écrivit sur des vers de Tudor Arghezi et de Mariana Dumitrescu. Une parenthèse s'impose ici, pour dire que le compositeur intitule ses pièces vocales, d'une façon générale, *chansons* et non lieder; le terme de *lied*, d'origine romantique et d'une acception déterminée, ne s'applique guère, en effet, à des œuvres dont les coordonnées stylistiques dépassent ce cadre strict tant dans la forme que dans l'esprit. Il devient particulièrement impropre pour désigner les œuvres de Jora, qui donne à la voix une grande indépendance expressive. Voyons par exemple le *Chant sur un chalumeau*, sur des vers d'Arghezi; dans cette déclamation aux résonances de lamentation

funèbre, traversée par une douleur sourde et par une révolte contenue, aux allusions folkloriques discrètes, la simple ligne vocale suffit à illustrer et surtout à souligner l'idée poétique; l'accompagnement n'offre que quelques points d'appui, sorte de pylônes qui intensifient le sens dramatique et son efficience expressive. Les chansons les plus récentes de Jora sont inspirées par les vers de la regrettée Mariana Dumitrescu, dont la fine sensibilité poétique s'est exprimée en pièces allant du lyrisme pur à la réflexion philosophique.

Bon nombre de compositeurs roumains ont trouvé dans la musique de Mihaïl Jora un soutien et un encouragement, sans être nécessairement influencés par son style. Certains d'entre eux — Zeno Vancea, Diamandi Gheciu (né en 1892), Tudor Ciortea (né en 1903) — se sont affirmés en même temps que lui, étant, eux aussi, des personnalités de premier ordre, par leur structure artistique et leur style de composition. Paul Constantinescu (1909—1963), esprit caustique, un des maîtres de l'école roumaine moderne, a souvent cultivé le genre du lied (un recueil de pièces écrites de 1928 à 1955 a été publié en 1957). Mentionnons surtout le cycle *Notre rue*, sept chansons sur des vers de Cicerone Theodoresco, dont le sujet à tendance sociale s'inspire des grèves de Grivitza en 1933. Lors de leur parution en 1960, ces chansons ont suscité un vif intérêt dans le monde musical, justifié par leur langage modal et chromatique, et par une construction d'une logique et d'une symétrie sans défaut. D'autres musiciens, après un temps d'apprentissage, se sont détachés et ont acquis un style personnel. Nous en citerons quelques-uns parmi les plus marquants. Hilda Jerea (née en 1916) a composé plusieurs dizaines de lieder, dont les derniers sont d'un langage très évolué, sans pour autant quitter l'atmosphère de l'art national, cet ineffable musical qui oriente l'imagination de l'auditeur vers des contrées déterminées. Pascal Bentoïu (né en 1927) s'est nettement imposé dans le domaine du lied dès 1953, année où parurent ses *4 Chansons sur des vers de Şt. O. Iosif; Sur la guerre* et *Sources* se distinguent par leur force d'expression et la maturité de l'écriture. A l'actif de Doru Popovici (né en 1932) s'inscrivent des réalisations remarquables: des lieder sur des vers de Bacovia (1952), de Şt. O. Iosif (1954), de Nicolae Labiş (1959). Ses *Chansons contre la guerre*, sur des vers de Labiş, se situent parmi les réussites incontestables, non seulement de leur auteur, mais aussi de la nouvelle musique roumaine. Carmen Petra-Bazacopol (née en 1926) est l'auteur de chansons sur des vers d'Eminescu, et d'un cycle de cinq lieder pour ténor et harpe, sur des poèmes de Mariana Dumitrescu (1963). Retenons, dans l'œuvre de Laurenţiu Profeta (né en 1925), ses *Chansons d'hier et d'aujourd'hui* sur des vers de Şt. O. Iosif et d'Eugen Frunză (succession d'antithèses musicales). Adrian Raţiu (né en 1928), personnalité lucide et exigeante, a abordé lui aussi le genre avec succès et s'est fait remarquer par son *Motif de plainte funèbre* sur un texte d'Arghezi (1961). Il faut continuer l'énumération par Dan Constantinescu (né en 1931), qui a composé sur des vers d'Eminescu, de Blaga et de Rilke; Aurel Stroë (né en 1932), auteur de lieder subtils, d'un langage évolué; Cornel Ţăranu (né en 1934), inspiré par Lucian Blaga et Nicolae Labiş; Anatol Vieru (né en 1926), dont l'évolution fut d'abord marquée par des arrangements de thèmes populaires (1951) pour aboutir à l'extrême raffinement du *Combat contre l'inertie*, pour voix et formation de chambre (sur des vers de N. Labiş, 1961). L'espace qui nous est réservé ici ne nous permet même pas d'énumérer les principales œuvres contemporaines de ce genre, ni tous les compositeurs qui l'ont moins constamment abordé.

A l'heure actuelle, les compositeurs roumains s'efforcent de dépasser le cadre strictement formel du lied (comme architecture et domaine d'expression). Cette intention prend sa source dans les explorations fructueuses effectuées dans le genre de la cantate, où la concentration a été poussée jusqu' aux confins de la musique de chambre. Elle procède aussi du désir d'aborder, dans le lied, des problèmes plus complexes, d'une résonance humaine plus générale que ne le permet la sphère plutôt intime du genre, tel qu'il fut consacré par la tradition. A cela contribuent certainement les suggestions d'une poésie roumaine d'une teinte philosophique évidente, où le sentiment et les attitudes personnelles tendent souvent vers une expression abstraite.



## ÉCHOS

• La danseuse-étoile roumaine Magdalena Popa a donné quatre représentations de *Giselle*, entourée du « Grand ballet classique national », au Théâtre des Champs-Elysées, à Paris.

• En mars 1968 a eu lieu le premièr Festival International de musique légère de Braşov. Cette manifestation se renouvellera chaque année sous les auspices de la Radiotélévision roumaine. Le jury, formé de 15 membres appartenant à 15 radiotélévisions européennes, a accordé le grand prix (le « Cerf d'Or ») au chanteur belge Jacques Hustin. Le « Cerf d'Argent » a été décerné à Josef Laufer (Tchécoslovaquie), tandis que le « Cerf de Bronze » était remis à la chanteuse Kalinka (Belgique). Ursula Sipinska (Pologne), Marion Rung (Finlande), Margareta Pîslaru (Roumanie), Iordanka Khristova (Bulgarie) et Roddy McNeil (Ecosse) on treçu des mentions.

• Au cours du 18e concours international de musique « G.B. Viotti » qui a eu lieu à Vercelli, le jury a accordé la médaille d'or au compositeur roumain Lucian Grigorovici pour ses « Trois variations modales pour violon et piano ».

• Le « Claremont String Quartet » a exécuté en première audition au « Coolidge Auditorium » de Washington une œuvre du compositeur roumain Anatol Vieru, « Des pas dans le silence ».

Le 1er prix et le prix spécial destiné au meilleur interprète des lieds de Schubert, accordé par le jury du concours international de chant « Francesco Vinas » qui a lieu à Barcelone, ont été décernés à la basse roumaine Ionel Pantea, tandis que le baryton roumain Vasile Martinoïu remportait le IIe prix.

Le studio expérimental de l'Opéra de Bucarest a présenté les ballets *Arcades* (chorégraphie d'Oleg Danovski, musique d'Aurel Stroë), *la Colonne sans fin* et *le Portail du baiser* (musique de Tiberiu Olah, chorégraphie de Vasile Marcu); au Théâtre Musical de Brașov a eu lieu la première de *l'Idole renversée*, un opéra de Norbert Petri sur un livret de Daniel Drăgan, d'après le roman *le Taon* d'E. L. Voynich. L'Opéra de Bucarest vient de représenter *Crépuscule*, un opéra de Mausi Barberia sur un livret de George Teodorescu, inspiré par le drame historique du même nom de Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Mis en scène par Jean Rînzescu, cet opéra a pour interprètes Octav Enigărescu, Iulia Buciuceanu, Victoria Bezzetti et Valentin Loghin.

Les artistes roumains à l'étranger: le chef d'orchestre Mircea Basarab a fait une tournée au Japon; le chef d'orchestre Mircea Cristescu vient de donner des concerts en Grande-Bretagne, en Irlande et aux Etats-Unis. Le violoniste Ion Voicu effectue des tournées en Angleterre, en Grèce, en Allemagne Fédérale, en Yougoslavie et au Japon, tandis que le violoncelliste Radu Aldulescu donne plusieurs concerts et récitals en Angleterre et en Tchécoslovaquie. Le mezzo-soprano Viorica Cortez-Guguianu a paru sur la scène du Covent Garden, du Royal Festival Hall (Londres) et de l'Opéra National de Belgrade. Le ténor Ludovic Spiess a donné des représentations à l'Opéra de Bordeaux, tandis que le mezzo-soprano Elena Cernei chantait au Metropolitan Opera à New York, et le ténor Ion Piso au Grand Opéra de Paris. Le ténor Ion Buzea effectue des tournées en Autriche, en U.R.S.S. et en Suisse.

Au cours de la saison musicale 1967—1968 le public roumain a eu l'occasion d'applaudir les chefs d'orchestre Konstantin Iliev (Bulgarie), Akeo Watanawe (Japon), Carlo Zecchi, Massimo Freccia, Napoleone Anovazzi (Italie), André Jolivet (France), Kurt Zanderling (R.D. Allemande), Karl Krotz (U.S.A.), les pianistes Sebastian Benda (Suisse), Rudolf Kerer (U.R.S.S.), Theo Olof (Pays-Bas), Magda Tagliaferro (France). L'Opéra de Bucarest a accueilli les soprani Evguénia Mironistchenco (U.R.S.S.) et Gery Brunin (Belgique), le mezzo-soprano Marie-Luce Bellary (France), le baryton Aldo Protti (Italie), le ténor Ken Noate (Australie), les basses Ivan Petrov (Bulgarie) et Joseph Rouleau (Canada).



## NOUVELLES DE L'ÉDITION

Parmi les dernières parutions signalons:

### ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE

BARBU BREZIANU: *Tonitza*. A. PETRIC, GH. ȚUȚUI: *Unificarea mișcării muncitorești din România* (Unification du mouvement ouvrier de Roumanie). D.D. ROȘCA: *Influența lui Hegel asupra lui Taine* (l'Influence de Hegel sur l'œuvre de Taine). HENRI WALD: *Realitate și limbaj* (Réalité et langage). Mentionnons également le volume *Gîndirea filozofică bulgară contemporană* (la Pensée philosophique bulgare contemporaine). Dans la collection « Ecrivains grecs et latins » vient de paraître: PORPHYRE, DEXIPE, AMMONIOS: *Comentarii la categoriile lui Aristotel* (Commentaires en marge des catégories d'Aristote), accompagnés des textes commentés — traduction, avant-propos et notes de Constantin Noïca.

### ÉDITIONS LITTÉRAIRES

Poésie: FLORENȚA ALBU: *Măști de priveghi* (Masques pour la veillée). ADRIAN BELDEANU: *Vitralii cu păsări* (Vitraux à oiseaux). MIRCEA CIOBANU: *Patimile* (les Passions). LEONID DIMOV: *7 poeme* (7 poèmes). EUGEN FRUNZĂ: *Cîntece albe* (Chants blancs). GHERGHINESCU-VANIA: *Timp sonor* (Temps sonore). FELICIA MARINCA: *Freamăt* (Frémissement). TUDOR MĂINESCU: *Flori și ghimpi* (Fleurs et épines). I. NEGOÏȚESCU: *Sabasios*. VERONICA PORUMBACU: *Histria*. N. RĂDULESCU-LEMNARU: *Primăvară tîrzie* (Printemps tardif). MIHAÏL SABIN: *Întreținerea focului* (Entretien du feu). NICHITA STĂNESCU: *Oul și sfera* (l'Œuf et la sphère). PETRE STOÏCA: *Alte poeme* (Autres poèmes). GEORGE TOPÎRCEANU: *Balade vesele și triste* (Ballades gaies et tristes). V. VOÏCULESCU: *Poezii* (Poésies — 2 volumes. Anthologie et préface de Aurel Rău). A signaler aussi

l'anthologie de poésie roumaine contemporaine *Rîul, Ramul* (la Rivière, le Rameau). Dans la collection « Luceafărul » viennent de paraître: *Nici o tangentă la inimă* (Aucune tangente au cœur) de GRIȘA GHERGHEI et *Cinste specială* (Honneur spécial) de VINTILĂ IVĂNCEANU. Prose. Romans: VASILE BĂRAN: *Duminica lucrurilor* (le Dimanche des objets). V. EM. GALAN: *A treia Romă* (la Troisième Rome). AL. D. RĂDULESCU: *Sandu Ronea.* RADU TUDORAN: *Dunărea revărsată* (le Danube qui déborde), III^e^ éd. revue. Dans la collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui »: *Foc în Hanul cu tei* (Incendie à l'Auberge des tilleuls) de I. PELTZ et *Donna Alba* de GIB. MIHĂESCU. Nouvelles: BARBU DELAVRANCEA: *Nuvele* (Nouvelles). GALA GALACTION: *Nuvele și povestiri* (Nouvelles et récits). AL. DUILIU-ZAMFIRESCU: *Macumba-Carioca.* Signalons également le volume de nouvelles de CONSTANTIN ȚOÏU: *Duminica muților* (le Dimanche des muets) et le roman de MARIA-LUIZA CRISTESCU: *Capricii la plecarea fratelui iubit* (Caprices pour le départ du frère chéri). Dans la collection « Ecrivains roumains » : OCTAVIAN GOGA: *Opere* (Œuvres — 2 vol,. édition parue sous la direction de I.D. Bălan). ALEXANDRU MACEDONSKI: *Opere* (Œuvres — vol. III et IV. Parus sous la direction et avec une étude introductive et des notes d'Adrian Marino). IOAN SLAVICI: *Opere* (Œuvres) — vol. I *Povestiri* (Récits), vol. II *Nuvele* (Nouvelles). CONSTANTIN STAMATI: *Muza românească* (la Muse roumaine). Théâtre: BARBU DELAVRANCEA: *Teatru*: *Apus de soare, Viforul, Luceafărul, Hagi Tudose* (Théâtre: Crépuscule, la Tempête, Hypérion, Hagi Tudose). OCTAV DESSILA: *Mihaï Viteazul* (Michel le Brave — Trilogie dramatique: *Călugăreni, Alba-Iulia, Turda).* ALEXANDRU VOÏTIN: *Procesul Horia* (le Procès Horia). Théorie, critique, histoire littéraire: ION GHICA: *Scrisori către V. Alecsandri* (Lettres à V. Alecsandri). Z. ORNEA: *Trei esteticieni* (Trois esthéticiens: *Mihaïl Dragomirescu, H. Sanielevici, P.P. Negulescu).* G.C. NICOLESCU: *Studii și articole despre Eminescu* (Etudes et articles sur Eminescu). CORNEL REGMAN: *Cărți, autori, tendințe* (Livres, auteurs, tendances). TUDOR VIANU: *Estetica* (l'Esthétique), IV^e^ éd. N. TERTULIAN: *Eseuri* (Essais). Dans la collection « Bibliothèque pour tous »: ION MINULESCU: *Romanțe pentru mai tîrziu și alte poezii* (Romances pour plus tard et autres poésies) (paru sous la direction et avec une préface de Matei Călinescu). MIHAÏL SEBASTIAN: *Orașul cu salcîmi. Accidentul* (la Ville aux acacias. L'Accident), romans, 2 vol. Traductions: EMILY BRONTË: *La răscruce de vînturi* (Les Hauts de Hurle-Vent, tr. par Henriette Yvonne Stahl). SAMUEL BUTLER: *Erewhon. Intoarcerea în Erewhon* (Erewhon. Retour à Erewhon, tr. par Eugen B. Marian). H. FIELDING: *Tom Jones* (tr. par Marcel Gafton et Liviu Tomuță). KALMAN MIKSZATH: *Umbrela Sfîntului Petru* (le Parapluie de Saint Pierre, tr. par Lucia Nasta et A. Grănescu). MULTATULI: *Max Havelaar în Indiile Olandeze* (Max Havelaar aux Indes Néerlandaises, tr. par H. R. Radian). RICHARD WAGNER: *Olandezul zburător* (le Hollandais volant, tr. par Șt. O. Iosif).



## ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

Poésie: ION BĂNUȚĂ: *Olimpul diavolului, Panorama efemeridelor* (l'Olympe du diable; le Panorama des éphémérides). ION CRÎNGULEANU: *Emoții la trapez* (Emotions au trapèze). MIHAÏL CRUCEANU: *Versuri* (Vers). VIOLETA ZAMFIRESCU: *Duminica* (Dimanche). Dans la collection « Albatros »: ION GHEORGHE: *Cariatida* (la Caryatide). NICHITA STĂNESCU: *Alfa* (Alpha). NICOLAE TĂUTU: *Interludiu* (Interlude). HORIA ZILIERU: *Alcor.* Signalons en outre dans la collection « Luceafărul » le volume de poésies *Ninge la izvoare* (Il neige aux sources) de MARIUS ROBESCU et dans la collection « Les plus belles poésies »: *Poésies* d'ANNA AKHMATOVA, *Poésies* de PAUL ELUARD, *Poésies* de GIOVANNI PASCOLI. Prose: Romans: CAMIL PETRESCU: *Un om între oameni* (Un homme parmi les hommes), réédition, 3 vol. Nouvelles, récits: VALERIU CIMPOÏEȘ: *Poveste cu un gramofon* (Histoire d'un phonographe). V. EM. GALAN: *Zodia înstrăinării și A cincea roată...* (Sous le signe de l'aliénation et La cinquième roue). CONSTANTIN GHEORGHIU: *Pădurea* (la Forêt). MIHAÏL SADOVEANU: *Jertfele* (les Sacrifices). Dans la collection « Nouvelles d'hier et d'aujourd'hui »: NICOLAE JIANU: *Alge* (Algues). A mentionner également: I. PELTZ: *Amintiri despre N.D. Cocea, G. Ibrăileanu, Mihai Codreanu* etc. (Souvenirs sur N.D. Cocea, G. Ibrăileanu, Mihaï Codreanu, etc.) et le volume *Inceputurile muzicii culte românești* (Débuts de la musique savante roumaine) rédigé par les musicologues DORU POPOVICI et COSTIN MIEREANU. Dans la collection « Hommes célèbres »: OVIDIU BĂDINA, OCTAVIAN NEAMȚU: *Dimitrie Gusti.* ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: *Surorile Brontë* (les Sœurs Brontë). VLADIMIR HANGA: *Caius Iulius Caesar.* D. ROSENZWEIG: *Louise Michel.* Dans la collection « Lyceum »: I.A. BASSARABESCU: *Un om în toată firea* (Un homme à l'âge de raison), édition parue sous les soins de Tiberiu Avramescu. MIHAÏL EMINESCU: *Proză* (Prose), préface et notes de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. MIHAÏL SADOVEANU: *Nicoară Potcoavă*, préface et notes de Ion Roman. IOAN SLAVICI: *Moara cu noroc* (le Moulin de la chance), préface et notes de Domnica Filimon-Stoïcescu. *Proză latină* (Prose latine), préface et notes de Dumitru Crăciun. *Cronicari munteni* (Chroniqueurs valaques), préfacée par Al. Piru. Dans la collection « Bibliothèque de l'écolier »: *Gînduri închinate mamei* (Pensées dédiées à la mère), vers et prose, anthologie et préface de Victor Crăciun. MIHAÏL EMINESCU: *Poezii* (Poésies), textes établis par Perpessicius, préface et notes de Teodor Vîrgolici. Dans la collection le « Club des téméraires »: CORNELIU BEDA: *Donaris se răzbună* (Donaris se venge). MAYA NICULESCU: *Statuia lui Ahile* (la Statue d'Achille). ION TOPOLOG, PAUL ANTIM: *Lovituri din umbră* (Coups dans l'ombre). Traductions: ANDRÉ CHAMSON: *Mica odisee* (la Petite odyssée, tr. par Leon Sărățeanu). CHARLES EXBRAYAT: *Dormi în pace, Catherine* (Dors en paix,

Catherine, tr. par Teodora Cristea). JULES VERNE: *Uimitoarea aventură a misiunii Barsac* (la Surprenante aventure de la mission Barsac, tr. par Gellu Naum). M. ZOSTCHENKO: *Galoşul* (la Galoche, tr. par Igor Block).

## ÉDITIONS DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

OVIDIU PAPADIMA: *Heinrich von Kleist.* Traductions; BAUDELAIRE: *Florile răului* (les Fleurs du mal, édition bilingue élaborée par Geo Dumitrescu. Dessins de Baudelaire). BAUDELAIRE: *Critică literară şi muzicală. Jurnale intime* (Critique littéraire et musicale. Curiosités esthétiques. Fusées. Mon cœur mis à nu, trad. par Liliana Ţopa, étude introductive de George Bălan). HONORÉ DE BALZAC: *Crinul din vale* (le Lys dans la vallée, tr. par Lucia Demetrius). DINO BUZZATI: *Barnabo, omul munţilor. Secretul Pădurii Bătrîne* (Barnabo, l'homme des montagnes. Le secret de la Vieille Forêt, tr. par Anca D. Giurescu, dessins de G. Tomaziu). DIMITER DIMOV: *Suflete osîndite* (Ames condamnées, tr. par C. Velichi): F. DOSTOÏEVSKY: *Opere* (Œuvres, tr. par Nicolae Gane), III^e vol. I.A. GONTCHÉAROV: *Opere* (Œuvres, tr. par Ştefania Velisar-Teodoreanu et Iuri Ionescu), VIII^e vol. ALDOUS HUXLEY: *Surîsul Giocondei* (le Sourire de la Joconde, tr. par Margareta Bărbuţă). THOMAS MANN: *Muntele vrăjit* (la Montagne magique, tr. par Eugen Barbu). CESARE PAVESE: *Meseria de a trăi. Jurnal 1935—1950* (le Métier de vivre. Journal 1935—1950, tr. par Florin Chiriţescu). LUIGI PIRANDELLO: *Teatru* (Théâtre). LÉON TOLSTOÏ: *Anna Karénine*, 2 vol., V^e éd. (tr. par M. Sevastos, Ştefana Velisar-Teodoreanu, R. Donici). V. VÉRESSAÉV: *Fără drum* (Sans chemin, tr. par Alice Gabrielescu). AKUTAGAWA RYUNOZUKE: *Rashomon* (tr. par I. Caraïon). Dans la collection « Classiques de la littérature universelle »: JANE AUSTEN: *Mîndrie şi prejudecată* (Orgueil et Préjugé, tr. par Ana Almăgeanu). LUIS VELEZ DE GUEVARA: *Diavolul şchiop. Domnie după moarte* (le Diable boiteux. Règne après la mort, tr. par Theodor Enescu). PROSPER MÉRIMÉE: *Cronica domniei lui Carol al IX-lea* (Chronique du règne de Charles IX, tr. par Leon Baconsky). Dans la collection « Méridiane »: LION FEUCHTWANGER: *Ducesa slută* (la Hideuse duchesse, tr. par Ion Roman). ARTIOM VESSIOLYI: *Rusia scăldată în sînge*, 2 vol. (la Russie baignant dans le sang, tr. par Marcel Gafton et Mihaïl Chiţis). NATALIA GINZBOURG: *Săgetătorul* (le Sagittaire, tr. par I. Andreşoiu-Camozzi et D.I. Suchianu). Dans la collection « Poesis » vient de paraître le volume *Lirice* (Lyriques, recueil de poésies de jeunes poètes soviétiques).



## ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

Gh. MARINESCU: *Corespondenţă* (1889—1928) (Correspondance — 1889—1928). D. MARTINESCU: *Cronicari şi cronici din Ţările Române* (Chroniqueurs et chroniques des Pays Roumains). CL. GIURCĂNEANU, C. MOCANU: *Valea Oltului* (la Vallée de l'Olt). CONSTANTIN C. GIURESCU: *Transilvania în istoria poporului român* (la Transylvanie dans l'histoire du peuple roumain). TRAIAN LUNGU: *Viaţa politică în România la sfîrşitul secolului al XIX-lea* — 1888—1899 (la Vie politique dans la Roumanie de la fin du XIX^e siècle — 1888—1899). D.M. PIPPIDI: *Contribuţii la istoria veche a României* (Contributions à l'histoire ancienne de la Roumanie), II^e éd. D. PRODAN: *Supplex Libellus Valachorum.* SORIN STATI: *Călătorie lingvistică în ţara muzelor* (Voyage linguistique au pays des muses). Traductions: ANDRÉ BONNARD: *Civilizaţia greacă* (la Civilisation grecque, tr. par Iorgu Stoian), tomes I et II. HILAIRE CUNY: *Camille Flammarion.*

## ÉDITIONS POLITIQUES

EDOUARD HERRIOT: *Pagini de jurnal* (Jadis. D'une guerre à l'autre, 1914—1936. Episodes, 1940—1944). ATHANASE JOJA: *Logos şi ethos* (Logos et ethos). NICOLAE TITULESCU: *Documente diplomatice* (Documents diplomatiques). E.S. SACHS: *Anatomia apartheidului* (Anatomie de l'apartheid). Mentionnons également: *Determinism şi cunoaştere. Materialismul dialectic şi ştiinţele moderne.* (Déterminisme et connaissance. Le Matérialisme dialectique et les sciences modernes), XII^e vol. *Sociologia contemporană. Al VI-lea Congres mondial de sociologie — Evian* (Sociologie contemporaine. Le VI^e Congrès mondial de sociologie—Evian).

## ÉDITIONS MILITAIRES

Un recueil de textes parus pendant l'entre-deux-guerres: *Vîrstele patriei* (les Ages de la Patrie). Pages d'héroïsme de la littérature roumaine. Anthologie élaborée par Emil Manu. COSTACHE MÎNDRU: *Zi şi noapte... (memorii de război)* (Jour et nuit — mémoires de guerre). Dans la collection « Columna » ont paru les volumes de récits *Preţul dimineţii* (le Prix du matin) de LUCIAN DUMITRESCU et *Marşul* (la Marche) de VASILE REBREANU.

## ÉDITIONS «MERIDIANE»

Etudes. Monographies: CĂLIN CĂLIMAN: *Filmul documentar românesc* (le Film documentaire roumain). ILIE GRĂMADĂ: *Teatrul naţional «Vasile Alecsandri» — Iaşi, 1816—1966* (le Théâtre national « Vasile Alecsandri » de Jassy, 1816—1966). IOAN MASSOFF, RADU TĂNASE: *Constantin Tănase*, IIe éd. PAUL PETRESCU, CORNEL IRIMIE: *Meşteşuguri artistice în România* (Métiers artistiques en Roumanie). EUGEN POHONŢU: *Inceputurile vieţii artistice moderne în Moldova: Gh. Asachi şi Gh. Panaïteanu* (Commencements de la vie artistique moderne en Moldavie: Gh. Asachi et Gh. Panaïteanu). *Traductions:* FRITZ ERPEL: *Autoportretele lui Van Gogh* (Autoportraits de Van Gogh, tr. par Suzi Hirsch). ERNST FISCHER: *Necesitatea artei* (la Nécessité de l'art, tr. par G. Otobîcu). ROBERT GRELIER: *Joris Ivens*. HENRI PERRUCHOT: *Viaţa lui Toulouse Lautrec* (la Vie de Toulouse-Lautrec, tr. par Rodica Lipatti). H. TAINE: *Pictura Renaşterii în Italia şi alte scrieri despre artă* (la Peinture de la Renaissance en Italie et autres écrits sur l'art, tr. par Teodor Popa). ANTONINA VALENTIN: *Pablo Picasso* (tr. par Pericle Martinescu). Albums: ION HORCA: *Renoir*. M. MIHALACHE: *Gh. Ionescu*. RAOUL ŞORBAN: *Aurel Ciupe*. VASILE FLOREA: *Goya*. Dans la collection « Monuments historiques »: *Ansamblul feudal Goleşti* (l'Ensemble féodal de Goleşti); *Curtea Domnească de la Argeş* (la Cour princière d'Argeş); *Mînăstirea Humor* (le Monastère de Humor); *Mînăstirea Cozia* (le Monastère de Cozia); *Mînăstirea Tismana* (le Monastère de Tismana).

## ÉDITIONS MUSICALES

Partitions: PASCAL BENTOÏU: *Symphonie*. WILHELM G. BERGER: *Concerto pour violon et orchestre*. CONSTANTIN BRĂILOIU: *Chansons populaires harmonisées pour voix et piano*. TIBERIU OLAH: *Equinoxes, trio pour voix, clarinette et piano*. CORNEL ŢĂRANU: *Symétries pour orchestre*. Dans la collection « Classiques de la musique universelle » viennent de paraître: BEETHOVEN: *Sonata quasi una fantasia*, op. 27, no 4 (en do dièse mineur). *Etudes et caprices pour violon*. Etudes de musicologie. Monographies: CONSTANTIN BRĂILOIU: *Opere* (Œuvres), vol. I. ROMAN VLAD: *Stravinsky*. ANA FROST: *Ion Vasilescu — poet al melodiei* (Ion Vasilescu — poète de la mélodie). AUREL POPA: *Contribuţii la instrumentaţia contemporană. De la muzica de jazz la muzica simfonică*. (Contributions à l'instrumentation contemporaine. De la musique de jazz à la musique symphonique), IIIe, vol. Mentionnons aussi: ANDRÉ HODEIR: *Jazzul, oameni şi probleme* (le Jazz, hommes et problèmes). JEAN GEORGES NOVERRE: *Scrisori despre dans la Beatles* (Lettres sur la danse chez les Beatles). MARGUERITE LONG: *La pian cu Claude Debussy* (Au piano avec Claude Debussy).



## DISQUES « ELECTRECORD »

● ECE-0330. BRAHMS: *Symphonie no 1 en do mineur*, op. 68, interprétée par l'Orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj, sous la baguette d'Antonin Ciolan.

● ECE-0331. BRAHMS: *Double concerto pour violon, violoncelle et orchestre en la mineur*, op. 102. Interprété par Josef Suk (violon) et André Navarra (violoncelle), accompagnés par l'Orchestre symphonique de la Philharmonie tchécoslovaque sous la baguette de Karel Ancerl. BRAHMS: *la Sonate no 2 pour violon et piano en la majeur*. Josef Suk au violon et Jan Panenka au piano.

● ECE-0292. FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY: *Concerto en mi mineur pour violon et orchestre*, op. 64. Soliste: Ion Voïcu, accompagné par l'Orchestre symphonique de la Philharmonie d'Etat « Georges Enesco » sous la baguette de George Georgescu. H. WIENIAWSKY: *Concerto no2 pour violon et orchestre en ré majeur*, op. 22. Soliste Ion Voïcu accompagné par l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine sous la baguette de Iosif Conta.

● ECE-0314. ANTONIN DVORAK: *La symphonie no 9 en mi mineur « Dans le Nouveau Monde »*, interprétée par l'Orchestre de la Philharmonie tchécoslovaque sous la baguette de Karel Ancerl.

## NOS COLLABORATEURS

*SIMION POP, né en 1930, a fait ses débuts de journaliste dans la presse quotidienne et s'est ensuite affirmé comme reporter et nouvelliste. Il a publié les volumes* la Terre du pendu *(1957)*, Parallèle 45 *(1958)*, l'Année 15 *(1959)*, Affiches de bal *(1960)*, Heures chaudes *(1962)*, Piéton à Cuba *(1963)*, le Triangle *(roman, 1964)*, l'Orgue de bambou *(1967)*. *Simion Pop est vice-président de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie.*

*GEO DUMITRESCU, né en 1920, a suivi les cours de la Faculté de lettres de Bucarest et fait ses débuts littéraires en 1939 à la revue « Cadran ». En 1941 il édita la revue « Albatros ». La même année il publiait son premier volume de vers,* Arithmétique *(sous le pseudonyme de Felix Anadam), suivi par les volumes* la Liberté de tirer au fusil *(1946),* Aventures lyriques *(1963, qui lui a valu le Prix de l'Union des Ecrivains),* le Besoin de cercles *(1966). Il a traduit des vers de Baudelaire, Rafael Alberti, Ed. Miejelailis, etc. A l'heure actuelle il est rédacteur en chef de la « Gazeta literară ».*

*ŞTEFAN AUG. DOÏNAŞ est né en 1922 dans la commune de Caporal Alexe (département d'Arad). Il a suivi les cours de la Faculté de lettres et de philosophie de Bucarest et a débuté en 1943 au « Jurnalul literar ». Volumes de vers:* le Livre des marées *(1964),* l'Homme au compas *(1966),* la Lignée de Laocoon *(1967). Il est également auteur d'essais et de traductions d'œuvres poétiques de la littérature universelle.*

*NICHITA STĂNESCU, né en 1933 dans la ville de Ploieşti, a fait des études de philologie à l'Université de Bucarest. Il est l'auteur des volumes de vers* le Sens de l'amour *(1964),* Une vision des sentiments *(1964),* le Droit au temps *(1965),* 11 élégies *(1966),* l'Œuf et la Sphère *(1967),* Rouge vertical *(1967),* Alpha *(1968).*

*ALEXANDRU IVASIUC est venu au monde en 1933 à Sighetul Marmaţiei. Après avoir étudié la Philosophie et la Médecine, il a publié, en 1964, des essais critiques sur la littérature roumaine contemporaine et sur la littérature américaine. L'année 1967 a vu la parution de son roman le* Vestibule, *suivi, en 1968, par un autre roman,* Intervalle.

*GEORGE HANGANU, né à Buzău en 1912, est docteur ès lettres de l'Université de Paris. Sa thèse, intitulée* la Pensée philosophique de Leconte de Lisle, *parut en 1940. Chargé de cours à la chaire de langue et de littérature françaises, on lui doit des études sur Rimbaud, Baudelaire, Anne de Noailles, etc.*

*GEORGE IVAŞCU est né en 1911. Licencié ès lettres et philosophie de l'Université de Jassy, il dirige entre 1934 et 1936 la revue antifasciste « Manifest » et devient en 1939 le collaborateur de G. Călinescu au « Jurnalul literar ». Il est présentement directeur de l'hebdomadaire « Contemporanul ». Professeur d'histoire de la littérature roumaine à l'Université de Bucarest, il est l'auteur du volume d'études* Confrontations littéraires *(1966) et a fait paraître nombres d'anthologies commentées et d'éditions critiques.*

*PAVEL CÂMPEANU, né en 1920 à Bucarest, est docteur en philosophie. Il dirige l'Office d'Etudes et de Sondages de la Radiotélévision Roumaine. Il a fait paraître le* Pénitencier spécial de Caransebeş *(Vers, 1959),* Jurjac *(biographie romancée de Georges Enesco, 1961),* Les Chênes ne grandissent pas en cinq jours *(roman, 1962), le* Conditionnement social de l'art *(1964).*

RĂZVAN THEODORESCU *est né en 1939 à Bucarest. Licencié en histoire ancienne et archéologie de l'Université de Bucarest, il est actuellement chercheur à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie. Il a publié les monographies du* Monastère de Dragomirna *(1965), du* Monastère de Bistriţa *(1966) et de* l'Eglise Stavropoleos *(1967) ainsi que des études portant sur l'art antique et l'art féodal sur le territoire de la Roumanie et dans la zone des Balkans et du Danube.*

*PETRE CODREANU est né en 1933 à Dediuleşti (département de Buzău). Il a étudié la musicologie au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest. A publié des études, des articles et des chroniques musicales. Petre Codreanu est l'un des réalisateurs des émissions musicales de la Radiotélévision roumaine. Il est directeur adjoint de l'Opéra de Bucarest.*

*Abonnez-vous à la REVUE ROUMAINE*

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

CARTIMEX

Bucarest — ROUMANIE

Boîte Postale: 134—136

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE *Ndermarrja Shtetnore Botimeve*, Tirana ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE *Deutscher Buchexport und-import*, Leninstrasse 16, Leipzig C. 1 ■ RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE *Kubon Sagner*, München 34, Schliessfach 68; *Presse Vertriebsgesellschaf Gmb H*, Mainzner Landstrasse 225—227, Frankfurt-am-Main; *Kunst und Wissen* — E. Biber Postfach 46 Stuttgart S. ■ AUSTRALIE *Current Book Distributors* — 40 Market Street Sydney; *A. Kessing* — Box 4886 G.P.O. Sydney ■ AUTRICHE *Globus-Verlag*, Salzgries 16, Wien I ■ BELGIQUE *Du monde entier* — 5, Place St. Jean, Bruxelles; *Agence et messageries de la presse S.A.* 14—22, rue du Persil, Bruxelles 1 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE *Raznoisnos*, 1, rue Tzar Assen, Sofia ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE *Guozi Shudian* — 38, Suchou Hutung, Peking ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE *Chulphanmul* — Pyong Yang ■ DANEMARK *Ejnar Munksgaard* — 6, Nörregade, Copenhagen ■ ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 D.C.; *Universal Distributors Comp.* 52—54 West 13th Street, New York 11, N. Y.; *Walter Johnson Inc.* 111, Fifth Avenue New York 3 N. Y. ■ FINLANDE *Akateeminen Kirjakauppa*, Kekkuskatu 8, Helsinki ■ FRANCE *Agence littéraire et artistique parisienne*, 7, rue Debelleyme, Paris 3; *Dawson France*, 4, Fg. Poissonnière, Paris 10; *Libella*, 12, rue St. Louis-en-L'Île, Paris 4; *Messageries du Livre*, 116, rue du Bac., Paris 7 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE *Kultura*, Fönt utca 32, Budapest ■ GRANDE-BRETAGNE *Collet's Holdings Ltd.* 44 & 45 Museum Street, London W. C. 1; *I. R. Maxweil & Co.*, 3—4 Fitzroy Square, London W. 1; *Cracovia Book Comp.*, 58, Pembroke Road, London W. 8 ■ INDE *People's Publishing House*, Rani Janshi Road, New Delhi ; *National Book Agency Private Ltd.*, 12, Bankim Chatterjee Street, Calcuta 12 ; *Current Book House* P.O.B. 10071, Bombay 1 ■ ISRAËL *Haiflepac* P.O.B. 1794, Haiffa ; *Lepac Ltd.* 20, Brenner Street P.O.B. 1136, Tel-Aviv ; *Littérature et Arts M. Zilbermann* Bd. Jérusalem 36, Jaffa ■ ITALIE *Libreria Rinascita*, Via delle Botteghe Oscure 1—2, Roma ; *Cosmoscienzia*, Viale Bianca Maria 21, Milano ; *Libreria Commissionaria Sansoni*, Via Gino Capponi 26, Firenze ■ JAPON *Nauka Ltd.* 2 Kanda Jombocho 2 Chome-Chiyoda-ku, Tokyo ; *Takafumi Okamura* 1—306, Ryoke Tateno Donchi Urawa-Shi Saitama Ken ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE *Mongol Knijgotorg*, Ulan Bator ■ PAYS-BAS *Swets & Zeitlinger*, Kaizersgracht 471, Amsterdam ; *Martinus Nijhoff*, 9 Lange Voorhout, The Hague ; *Pegasus*, Boekhandel Leidseestraat 25, Amsterdam C. ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE *Dkwz Ruch* Ul. Wilcza 46, Warszawa ■ SUÈDE *C. V. Fritze* Fredsgatan 2, Stockholm 16 ■ SUISSE *Herbert Lang & Cie.* Ecke Munzgraben — Amtshausgasse Bern ; *Fachbücherei Bern* Postfach 379, Bern 2 ; *La Librairie Nouvelle* 18, rue de Carouge, Genève ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE *Artia* — 30, Ve Smeckach, Praha II ■ UNION SOVIÉTIQUE *Mejdunarodnaia Kniga*, Moskva G-200 ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM, *Xunhasaba* Hai Ba Trong 22, Hanoï ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE *Jugoslavenska Knjiga* Terazije 27, Beograd II ; *Prosveta* Dobracina 30, Beograd ; *Znanstvena Knjizara* Preradoviceva 2, Zagreb ; *Forum* Vojvode Mislca Broj I, Novi-Sad.

43.434

## DANS LES PROCHAINS NUMÉROS:

### Vers

CAMIL BALTAZAR, ANA BLANDIANA, MIRON CHIROPOL, MIRCEA CIOBANU, LEONID DIMOV, ION HOREA, GEORGE LESNEA, CONSTANTIN NISIPEANU, CAMIL PETRESCU, GHEORGHE TOMOZEI

### Prose

A. E. BACONSKY, MARIA LUIZA CRISTESCU, PAUL GEORGESCU, FĂNUŞ NEAGU, DOMINIC STANCA, AL. I. ŞTEFĂNESCU, VERESS ZOLTAN, ION VINEA

### Cinquantenaire de l'union de la Transylvanie à la Roumanie

C. C. GIURESCU: L'histoire d'un effort millénaire
GEORGE IVAŞCU: Le grand précurseur: Michel le Brave
VLADIMIR STREINU: Constantes spirituelles roumaines
Textes choisis: IANCU VĂCĂRESCU, VASILE ALECSANDRI, ANDREI MUREŞIANU, ALECU RUSSO, MIHAÏ EMINESCU, DUILIU ZAMFIRESCU, OCTAVIAN GOGA, GEORGE COŞBUC, ŞT. O. IOSIF, LIVIU REBREANU, MELIUSZ IOSZEF, CEZAR PETRESCU, OSKAR WALTER CISEK, LUCIAN BLAGA, HORVATH IMRE, MIHAÏ BENIUC

### Pages d'histoire littéraire

LES ENSEIGNEMENTS DE NEAGOE BASARAB

### Articles

NICOLAE BALOTĂ: Les antinomies du roman contemporain
VERA CĂLIN: Structures allégoriques dans la littérature
SERGIU P. DAN: Frontières du fantastique
GEO DUMITRESCU: Baudelaire en Roumanie
DAN GRIGORESCU: Pour la lucidité de l'artiste
RADU PENCIULESCU: Disparition du théâtre?
RADU POPESCU: Un auteur dramatique moraliste: Sidonia Drăguşanu

### Notre interview

ION VLASIU: L'Art et la Contemporanéité

VALENTINA GHINEA DELAPORT:
La Chèvre (tapisserie) →